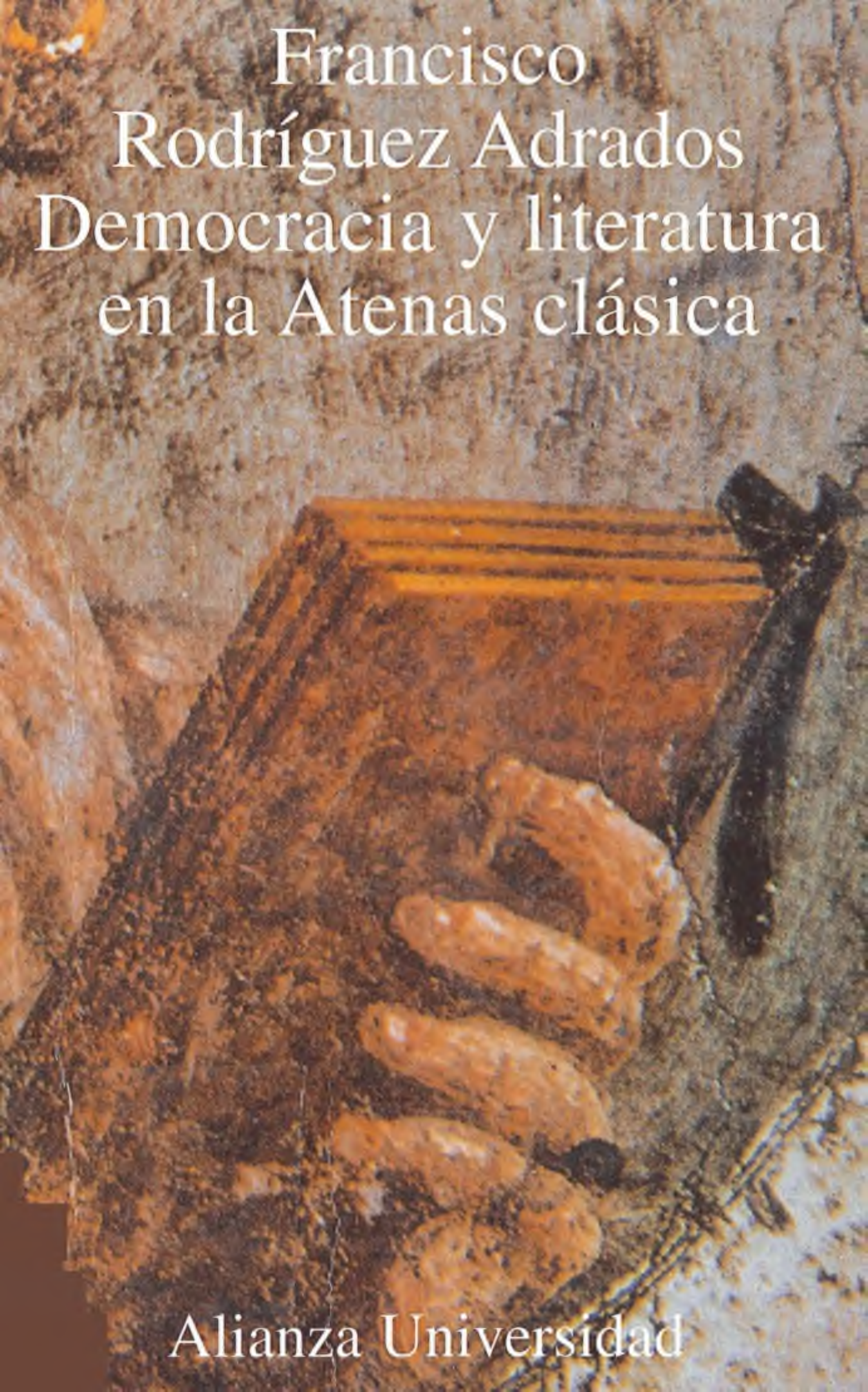

Francisco
Rodríguez Adrados
Democracia y literatura
en la Atenas clásica
Alianza Universidad

La creación de la democracia ateniense, a fines del siglo VI a. C., significó la ruptura con la tiranía y el avance hacia una sociedad abierta en la que, pese a las inevitables tensiones que lleva aparejadas toda coexistencia, pueblo y aristocracia convivían dentro de la ciudad. La nueva organización política supuso una bocanada de aire fresco en la vida ateniense e instauró una libertad que se tradujo, a su vez, en un estímulo para la creatividad literaria y artística. DEMOCRACIA Y LITERATURA EN LA ATENAS CLÁSICA compila un conjunto de ensayos en que se exponen las relaciones entre la democracia como forma política y la renovación de los géneros literarios, así como, en cierta manera, las de la literatura en general con la sociedad y la teoría política. No obstante, FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS no olvida abordar una faceta fundamental del fenómeno: los valores educativos de esa literatura (la auténtica «pāideia» griega) en los ámbitos tanto del teatro como de la filosofía y la oratoria. Así, a lo largo de un ameno y documentado recorrido en que se nos muestran los nexos entre la nueva literatura y los nuevos modelos sociales y políticos de la Atenas clásica en la época de la democracia, el autor analiza, entre otros, el pensamiento religioso y político en la «Antígona» de Sófocles, la utopía de la comedia de Aristófanes, el pragmatismo político de Tucídides o las doctrinas de la «República» platónica. Otras obras de Francisco Rodríguez Adrados en Alianza Editorial: «La democracia ateniense» (AU 107), «El mundo de la lírica griega antigua» (AU 288), «Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua» (AU 826) y «Fiesta, comedia y tragedia» (AUT 71).

Cubierta: *La poetisa de la casa de Libanio*. Museo de Nápoles
Fotografía: Oronoz

Francisco Rodríguez Adrados

Democracia y literatura en la Atenas clásica



Alianza
Editorial

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; teléf. 393 88 88; 28027 Madrid
ISBN: 84-206-2873-5
Depósito legal: M. 13.326-1997
Fotocomposición: EFCA, S. A.
Parque Industrial "Las Monjas"
28850 Torrejón de Ardoz (Madrid)
Impreso en Lavel. Gran Canaria, 12. Humanes (Madrid)
Printed in Spain

ÍNDICE

SEGUNDA PARTE

PRÓLOGO

La creación de la democracia ateniense, a fines del siglo VI antes de Cristo, significó la ruptura con la tiranía y el avance hacia una sociedad abierta en la que pueblo y aristocracia se unían dentro de la ciudad, aunque no fuera sin tensiones. Fue una bocanada de aire fresco que trajo una libertad traducida, a su vez, en creatividad literaria y artística.

Esta creatividad no puede comprenderse sin la sociedad y la política democráticas. Antiguos géneros y estilos fueron abandonados, otros creados. Géneros y estilos que expresaban la nueva libertad y el nuevo humanismo.

He estudiado la política ateniense en dos libros anteriores, mi *Ilustración y Política en la Grecia Clásica* (Madrid 1966), reeditado luego varias veces con el título de *La democracia ateniense*; y mi *Historia de la democracia. De Solón a nuestros días* (Madrid, 1997). Aquí rozo el tema otra vez, pero me centro en el estudio de la literatura en relación con la política, la sociedad y la ideología democrática.

Hubo, efectivamente, una renovación total del panorama literario de Atenas. Fue un momento decisivo en toda la Historia de la Literatura: surgieron el teatro, la oratoria, nuevas formas de Historia y de Filosofía. Es una literatura esencialmente ciudadana y esencialmente política, siendo, a la vez, esencialmente humana. El debate sobre toda clase de cuestiones está en su centro.

Este es el tema de la parte primera de este libro, en la que sucesivamente estudio la relación de la democracia con la renovación de los géneros literarios, la de la literatura en general con la sociedad y las opciones políticas, también, con la teoría política. Y, finalmente, los valores educativos de esa literatura, del teatro a la filosofía y la oratoria. Educativos en un sentido amplio, el de la formación del nuevo hombre ateniense.

Toda esta parte ha sido redactada expresamente para este libro, aunque pueden encontrarse algunos ecos de publicaciones anteriores del autor[1].

La segunda parte intenta completar esta parte general con varios estudios monográficos dentro del mismo tema: estudios sobre el teatro en general, sobre Esquilo, Sófocles y Aristófanes y, también, sobre la *Historia* de Tucídides y la *República* platónica. Siempre en conexión con las circunstancias sociales y políticas y el pensamiento de la época democrática.

De entre estos estudios algunos están inéditos[2], otros han aparecido solamente en traducción a otras lenguas[3], otros han sido publicados ya[4].

Pienso que el libro, en su conjunto, constituye un esfuerzo coherente para mostrar las relaciones entre la nueva literatura y los nuevos modelos sociales y políticos de la Atenas clásica en la época de la democracia.

NOTAS

[1] Cito «La teorizzazione della politeia nella Grecia delle egemonie», en *Fra Atene e Roma*, Roma 1980, pp. 41-53; «Littérature et société à la fin de la guerre du Péloponnèse», *Index* 17, 1989, pp. 5-10; «El papel de la oratoria en la literatura griega», en *La oratoria en Grecia y Roma*, Teruel 1989, pp. 7-18; «Platón y la reforma del hombre», *Anuario de Filosofía Política y Social*, Buenos Aires 1982, pp. 177-207; «Aristóteles en la Atenas de su tiempo», *Estudios Clásicos* 108, 1995, pp. 43-55.

[2] «Tragedia y Comedia», «Las *Aves* de Aristófanes y la Utopía» y «Tucídides y el pragmatismo político».

[3] «Esquilo, entre los orígenes del drama y la democracia ateniense» procede de «Aeschylus and the Origins of Drama», *Emerita* 53, 1985, pp. 1-14, con algunas cosas de «Esquilo, hoy», *Revista de la Universidad Complutense* 1981, pp. 157-168; «La mántica en los coros del *Agamenón* de Esquilo» apareció en francés en la *Revue des études grecques* 104, 1989, pp. 295-307.

[4] «El significado de la *Orestea* dentro de la tragedia griega» procede de *La Orestíada*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1991, pp. 1-16; «Religión y Política en la *Antígona*» de *Revista de la Universidad de Madrid* 13, 1964, pp. 493-523; «Edipo, hijo de la Fortuna», de *Estudios Clásicos* 104, 1993, pp. 37-47; «Cara y cruz de los sofistas», de *Saber Leer* 20, 1988; «La *República* de Platón» ha aparecido en un volumen de traducción de dicha obra en el Círculo de Lectores, 1996.

PRIMERA PARTE

Capítulo I

LA DEMOCRACIA ATENIENSE Y LOS GÉNEROS LITERARIOS

1. Planteamiento general

La relación entre democracia, de un lado, y literatura y pensamiento griego, de otro, es un tema de estudio susceptible de arrojar luz sobre toda la vida y el pensamiento de Atenas en este tiempo. Ha sido tocada con frecuencia en diferentes contextos. Yo mismo, en mi *Ilustración y política en la Grecia clásica*[1], he estudiado conjuntamente la acción y el pensamiento en la época que nos va a ocupar.

Aquí voy a hablar más expresamente de la Literatura ateniense en relación con la democracia. Y comienzo profundizando en un tema concreto: la relación entre la democracia y los géneros literarios que florecieron en Atenas en los siglos V y IV antes de Cristo.

Es sorprendente, habría que llamar la atención sobre ello, el cambio sobrevenido en el panorama de los géneros literarios griegos a fines del siglo VI y luego, sobre todo, en el V. Es un cambio que hay que poner en relación, pienso, con la evolución de la vida política y social de Atenas.

Me refiero a la práctica desaparición de la epopeya, de la que en la Atenas del siglo V sólo se produjeron obras menores, y de la lírica, que fuera de Atenas continuó viva hasta, aproximadamente, la mitad del siglo V, pero que en Atenas fue sustituida por esa nueva lírica dramática, mimética y dialógica que es el teatro. Ya se sabe: la trage-

dia nació en la época de Pisístrato y se desarrolló en la época de la democracia; la comedia nació sólo bajo ésta, a partir del 485. Y uno y otro género desaparecieron —quiero decir, en el caso de la comedia, desapareció el género en cuanto directamente ligado a la vida política, la comedia antigua— cuando terminó el más brillante período de la democracia por causa de la derrota de Atenas en la guerra del Peloponeso. Aunque Aristófanes sobreviviera algunos años produciendo piezas como son la *Asamblea* y el *Pluto*, de un carácter un tanto diferente.

No puede ser coincidencia esta simultaneidad entre la vida de ciertos géneros literarios y el régimen democrático de Atenas. Aunque pueda decirse que la tragedia comenzó su carrera en la época de la tiranía. Porque la tiranía de Pisístrato, no hizo sino preparar el camino, sentar las bases para la democracia posterior. Recuérdese que redujo el poder de los nobles, mejoró la economía, convirtió a Atenas en una gran potencia de la que los ciudadanos todos estaban orgullosos, favoreció el culto de dioses populares como Dioniso y Deméter, creó las grandes fiestas populares cuya intención era unir a todo el pueblo de Atenas en la casa común de la ciudad, lejos de las antiguas discriminaciones de los nobles.

2. El teatro

La creación de la tragedia entra dentro de este cuadro. Cuando nació la democracia por un acuerdo de los nobles y el pueblo contra los tiranos, la gran variación respecto al cuadro anterior fue el nuevo sentido de autogobierno del pueblo, de libertad. Todo lo demás continuó; y continuó, sobre todo, la Tragedia.

No es cuestión de repetir aquí ideas sobre el origen de la misma que he expuesto en mi *Fiesta, Comedia y Tragedia*[2]. Para mi, fue un acto consciente que aprovechó la existencia de *comos* o compañías ambulantes que habían convertido en espectáculo la antigua lírica mimética, especializada en temas del mito heroico. Pisístrato y Tespis quisieron crear para sus fiestas un género de lírica que superara a todos los demás, y lo lograron. Era un género que, suplementado por el posterior de la Comedia, dio a Atenas, en el siglo V, el primado de la Poesía.

Pero son géneros, Tragedia y Comedia antigua, para nosotros Comedia aristofánica, que se comprenden mal o no se comprenden sin

la existencia del régimen democrático. Su argumento procede, en un caso, como queda dicho, de la leyenda heroica; en el otro consiste en mitos «modernos» creados por los poetas sobre esquemas tradicionales, uniendo personajes de todos los días con otros del mito y otros de pura invención. En los argumentos y en el aspecto formal —organización de unidades literarias desarrolladas a partir de precedentes previos, vestuario, música— ambos géneros conservaban mucho de tradicional. Pero lo nuevo, lo que los asimilaba al nuevo régimen, era la presencia constante del debate.

La antigua Lírica de un Píndaro o un Simónides se limitaba a dar su lección sobre la vida humana a partir de sucesos o circunstancias muy concretos: fiestas religiosas, victorias en los Juegos, funerales. También la Tragedia da su lección: admira la grandeza del héroe, supremo modelo de hombre embarcado en la acción, le llora en su caída y propugna una sociedad más humana, en la que prevalezca la *sophrosyne*. Pero lo característico es el juicio matizado y complejo, la multiplicidad de opiniones, el debate. Es el ambiente democrático el que, a escala mítica, aquí se reproduce.

Hay un ideal democrático en todo Esquilo, el de la democracia religiosa en que los dioses apoyan al que respeta sus normas: ha sido expuesto páginas arriba. Pero es la tragedia toda la que es un género democrático. Y no sólo porque manifieste constantemente desconfianza ante el abuso de poder de un Agamenón o un Creonte, porque exponga las razones de los troyanos vencidos frente a los aqueos vencedores, o porque, en Eurípides, tome tantas posiciones liberales. Es algo más profundo. Veamos más despacio.

En Esquilo, *Los Persas* presentan una ideología monolítica: están los persas, que representan tiranía y conquista, y los griegos, que son libres y se defienden. Los dioses apoyan a éstos, que triunfan: es la justificación de la democracia. Pero luego, ya en las *Suplicantes* y en los *Siete* y en el *Agamenón* y el *Prometeo*, comienzan las luces y las sombras. «¿Qué decisión está libre de males?», dice el rey Agamenón (*Agamenón* 411); y antes de obrar, Pelasgo consulta al pueblo. Es doble la imagen de Etéocles, de Agamenón, de Prometeo: son salvadores y liberadores, también violentos y egoistas. Han de debatir con personajes que sostienen otras opiniones y que a veces representan la justicia, a veces posiciones igualmente discutibles o rechazables.

Todos los problemas que interesan a una ciudad libre son presentados en escena. Los de la libertad y la tiranía, la conquista injusta y

la defensa del propio país. El de los límites del poder, el riesgo de que éste vaya más lejos de lo debido, el del conflicto entre poder político y ley religiosa tradicional, y tantos otros. Cierto que entran también, a partir de un momento, problemas personales, individuales: pero los sociales y políticos tienen primacía. Basta abrir Esquilo y Sófocles para darse cuenta de ello.

Y son problemas que se reencuentran en Eurípides, donde aparecen también otros, a veces tocados ya antes: los de las relaciones entre hombres y mujeres, nobles y pueblo, espíritu racional y religioso, etc.

A veces se ha intentado definir de una manera cerrada y decisiva la ideología de un hombre tan abierto a todas las ideas como Eurípides. Sin negar que, evidentemente, tenía sus ideas, que más o menos adivinamos, lo esencial es que sus obras son una oportunidad para el debate de todas las posiciones, de todas las ideas que luchaban en la época. La tragedia era un tercer foro, junto al de la Asamblea y al del auditorio de sofistas y filósofos, para airear y debatir, aunque fuera con vestidura mítica, los mismos problemas.

Y, por supuesto, también la comedia aristofánica, que no sólo habla de ideas generales sobre el poder y la libertad, la antigua y la nueva educación, sino también de temas tan concretos como los jurados atenienses o la guerra y la paz. El que el poeta haga triunfar y favorezca unas u otras posiciones no impide, sino al contrario, que todas ellas encuentren en sus obras sus defensores.

Este tema del debate ideológico es el que crea una unidad entre los géneros literarios que nacen en Atenas o que en Atenas se adaptan a las exigencias de la ciudad. Es, probablemente, el que más contribuye a la unidad de la literatura ateniense.

3. Filosofía, oratoria, historia

Son los tres grandes géneros en prosa. Un género nuevo: la filosofía de los sofistas y de Sócrates y sus inmediatos sucesores, hecha de la antilogía y el diálogo. Otro género también nuevo: la oratoria, que ahora produce discursos escritos. Y un género adaptado a las nuevas circunstancias: la historia de un Heródoto y un Tucídides.

La filosofía anterior a Atenas se caracterizaba por los escritos, bien poemas bien tratados en prosa, en que el autor exponía directamente una doctrina. Parménides presentaba la suya como inspirada

por «la diosa»; Heráclito, como expresión del *lógos*. Para uno y otro, los demás mortales estaban a un nivel más bajo: seguían la *dóxa*, mera opinión, o estaban dormidos al *lógos*. Las filosofías helenísticas y el propio Aristóteles, incluso el último Platón, ofrecen posiciones comparables. Pero no la Filosofía ática anterior, unida todavía a los problemas de la democracia.

Aquí he de hacer un inciso. El Teatro del siglo V y la Oratoria son géneros estrictamente atenienses, sólo ciudadanos atenienses (si hacemos excepción de un logógrafo como Lisias, que sólo por breve tiempo fue ciudadano ateniense) los han cultivado. Pero Filosofía ateniense es toda la que se cultivaba en Atenas. Y desde el mismo siglo V, la democracia ateniense tuvo como característica propia el atraer a intelectuales de todos los países, que aquí encontraban el ambiente de libertad que precisaban. Continuaban el internacionalismo de los aedos y los líricos anteriores: pero ahora era Atenas el único polo de atracción.

¿Para qué recordar las patrias de los sofistas? Es bien sabido, ninguno era ateniense, tampoco Demócrito ni Diógenes de Apolonia ni luego, en el siglo IV, filósofos como Aristipo de Cirene, Diógenes de Sínope, Aristóteles de Estagira, Teofrasto de Ereso y los más de los discípulos de Aristóteles, etc. Por otra parte, la Historia, un género jónico, fue adoptado en Atenas por obra de Helanico de Mitilene, Heródoto de Halicarnaso, Teopompo de Quíos y Eforo de Cime, aparte de los atenienses Tucídides y Jenofonte. En el siglo IV, la Comedia está en manos, las más veces, de extranjeros como Alexis de Turios, Filemón de Siracusa o Dífilo de Sinope. También otros géneros: recordemos poetas como Ión de Quíos o Eveno de Paros. Es este el panorama que continuó en los siglos III y II, sobre todo para la Filosofía y la Comedia.

Pero volvamos atrás. Atenas, con su régimen libre, su poderío económico también, atrajo a multitud de intelectuales de Jonia y de todos los lugares. Y así como el Teatro y la Oratoria son, como queda dicho, géneros eminentemente atenienses, cultivados por atenienses, estos otros géneros de la Filosofía y la Historia son géneros que sólo Atenas pudo hacer que se desarrollaran, pero que contaron con la estrecha colaboración de atenienses y no atenienses. Piénsese que los grandes historiadores nacidos en Atenas, Tucídides y Jenofonte, vivieron largos años como exiliados. Y que Heródoto, natural de Halicarnaso en Asia, vivió como exiliado en Grecia, sobre todo en Atenas.

Y es que en la democracia ateniense veían los intelectuales de toda Grecia la puesta en práctica de sus ideas y el lugar adecuado para su vida personal. Sólo que había dominios que los atenienses se reservaban exclusivamente para sí.

Por lo que respecta a los sofistas, los hechos son bien conocidos. Si la enseñanza de la Retórica a los jóvenes atenienses de casa rica sólo se justificaba dentro del ambiente de la democracia de Atenas y la posición de Protágoras junto a Pericles habla en el mismo sentido, su relación con los nuevos géneros literarios que ahora se creaban es no menos clara.

No hay sino que pensar en una obra de Protágoras como las *Antilogías*, por no hablar de obras polémicas como *La Verdad* (también llamada *Discursos demoledores*) y otras de diversos sofistas, tal es el *Sobre el No Ser* de Gorgias. O en las discusiones sinonímicas de Pródico. O en los cuadros que Platón nos presenta del sofista discutiendo con sus oyentes.

Los sofistas tenían su doctrina, pero la presentaban siempre en forma polémica, de debate, y daban oportunidad para responder al oyente o al contrario. En realidad, sus posiciones relativistas, derivadas del conocimiento de las diferentes culturas y usos, su tendencia a sustituir un concepto absoluto de verdad por otro relativo nacido del debate y buscando la utilidad práctica, pertenecen al mismo ambiente racional y pragmático, que busca un acuerdo en el debate gracias a la común participación de los hombres en el *lógos*, según la conocida afirmación del mito del *Protágoras*. De todo esto me he ocupado con mayor detención en mi *Ilustración y Política* y en la primera parte de este libro.

La doctrina del *kairós*, es decir, de la atención a las circunstancias y el punto de vista del receptor del mensaje, así como toda la teoría lingüística de Gorgias, que he estudiado en otro lugar[3], se sitúan dentro de las mismas coordenadas. E igual la búsqueda de la persuasión sin atender a criterios de moralidad (lo que tanto indignaba a Platón) y el contentarse con lo simplemente verosímil, renunciando a la verdad absoluta. Y el hecho de las grandes discrepancias entre los sofistas: no es lo mismo la primera sofística, la sofística racional de un Protágoras, que la de un Gorgias, que proclama el dominio de la pasión y lo afectivo, ni la de un Calicles, el personaje del Gorgias platónico[4].

Es indudable el influjo de la sofística sobre la literatura ateniense. En realidad, fue Gorgias quien escribió la primera prosa ática, llena

aún de colorido y ritmos poéticos, de figuras y «glosas». Su influjo tanto en Tucídides como en Isócrates, no puede negarse. Y Gorgias y los demás fueron los que suministraron los primeros modelos del discurso ficticio —a veces sobre temas intelectuales— y del antilógico.

Por grandes que sean las diferencias con Sócrates, al que Platón presenta como la antítesis misma de los sofistas, es evidente que había mucho de común y que, sin los sofistas, Sócrates no habría existido; como sin Sócrates no habrían existido Platón y los filósofos que vinieron detrás. Mucho les es común: el nuevo interés por los problemas humanos, la fe en el *lógos*, la aceptación del debate[5].

No voy a entrar aquí en detalle sobre las diferencias, aunque es claro que, por la vía de la razón, Sócrates trataba de sentar nuevos valores morales fijos, que sustituyeran a los desgastados valores tradicionales o bien los redefinieran. De otra parte, Sócrates se movía en un ambiente democrático de libre debate, formaba parte del pueblo, no de una *élite* internacional. Y en un trabajo no hace mucho publicado sobre la lengua de Sócrates[6] he hecho ver que su manera de expresarse y conversar, su rechazo de los géneros literarios tradicionales, le colocaban una vez más en ese mismo ambiente.

En realidad, Sócrates rechazaba la literatura, se limitaba a conversar sobre temas varios. Son sus continuadores los que, a partir de aquí y no sin influencia del teatro, crearon el diálogo como género. Es ya un fragmento de conversación claramente organizado con una finalidad: es decir, es ya literatura.

Es bien sabido que la filosofía socrático-platónica luchaba con dos rivales cuando trataba de educar al pueblo ateniense. Uno de ellos era la poesía, es decir, prácticamente el teatro, que daba lecciones al pueblo todo, pero no acababa de proponer un modelo aceptable que superara la concepción trágica del hombre; y la concepción cómica también. A más de pasajes bien conocidos de la *República*, esta antinomia está expresada con especial claridad en el *Banquete*. En el capítulo IV de esta parte insistiré con detención en estas antinomias. Y, en relación con ellas, en las doctrinas de Gorgias de una parte, de Sócrates y Platón de otra.

El otro rival, es bien sabido, es la retórica, que Platón personificaba en Gorgias. Para nosotros esta retórica de que Platón habla es fundamentalmente la sofística, en cuanto relativista y en cuanto impartiendo preparación a los jóvenes atenienses para alcanzar el poder sin atender al problema de la moralidad.

Pues bien, la filosofía socrático-platónica no deja de haber recibido una fuerte influencia de esos dos rivales. Sin ellos sería incomprensible. Y ello lo mismo en la forma —ciertos diálogos son, en el fondo, tragedias o comedias intelectuales, ya he hablado de la relación con el debate sofístico— como en el fondo. Después de todo, son tres géneros literarios condicionados por las circunstancias de la democracia ateniense.

El punto común que les une es la preocupación por los problemas de la ciudad y de la sociedad, también del hombre individual, y la discusión libre de esos problemas. Desde unos puntos de vista o desde otros, con unas conclusiones o con otras. Incluso cuando hay un desengaño respecto a la democracia, que Eurípides ve con escepticismo a partir de un determinado momento, que Platón rechaza abiertamente.

El tercer género «democrático» de que anticipadamente he hablado es la oratoria. Digamos, sobre él, unas palabras más, que serán completadas en otro capítulo. Es, realmente, el que más directamente, más institucionalmente, se ocupaba de la educación del pueblo ateniense, de la toma de decisiones en momentos concretos. Está anticipado, por lo demás, por ciertas elegías y yambos de Solón, el primer fundador de la democracia ateniense, que son verdaderos discursos al pueblo en relación con la reconquista de Salamina o el buen gobierno o la justificación del propio Solón. Pero no había llegado el momento, entonces, de escribir todo esto en prosa, como se haría más tarde.

La oratoria es el arma política por excelencia en Atenas y lo es también en todas las democracias, antes de difundirse los medios de comunicación de masas. Nació en Siracusa bajo un régimen democrático, a partir del 468 a. C.; y es en este ambiente en el que Corax y Tisias crearon las primeras «Artes» retóricas. En Atenas sabemos por testimonios indirectos algo sobre la oratoria de Pericles; pero sólo en el último período del siglo V y bajo la influencia de la retórica de Gorgias, otro siciliano, comenzaron a escribirse los discursos. Son atenienses, ya decimos, todos los oradores: en la Asamblea y el Consejo, donde se debatían asuntos políticos, y en la Heliea, dedicada a los asuntos judiciales.

Pues bien, la oratoria, que nació con la democracia, murió con ella, con Licurgo, último orador antes de la definitiva sumisión de Atenas a los macedonios. Luego no hay oratoria. Resurgió en Roma con la república romana, murió con el imperio. Fue el arma, otra

vez, de la revolución francesa, del parlamentarismo inglés, de los regímenes liberales.] Pero volvamos a Atenas.

Hay que comprender la oratoria como antilogía, como debate: sólo así lograremos penetrar en ella, por más que raras veces nos hayan llegado los dos discursos contrapuestos. Podemos ver esos debates, además de en lo que adivinamos de los sofistas y en los historiadores, de los que hablaremos a continuación, en los debates del teatro. Y no sólo allí donde éste imitaba la praxis de la oratoria: la de la Asamblea en Aristófanes, *Acarnienses* y *Asamblea*, la de los tribunales en Esquilo, *Euménides*, y Aristófanes, *Avispas*. También, y muy principalmente, en los debates del teatro en general. Tragedia y Comedia están llenas de *agones* y, concretamente, de *agones* en que dos personajes enfrentados sostienen posiciones también enfrentadas.

Pero nótese que la oratoria no se agota en los discursos de tipo político y forense aquí mencionados, cuya función central dentro del sistema democrático subrayaré en otro capítulo. Ni en los discursos ficticios relativos a Helena, Palamedes o el mismo Nicias. Existe, en Isócrates sobre todo, la oratoria epidíctica, en la que se discuten temas generales: sobre cómo debe funcionar una democracia o sobre las relaciones entre los griegos, por ejemplo. Pues bien, este género de debates había sido anticipado, desde luego, por sofistas y filósofos, pero también por los autores teatrales.

Nótese que hay un desfase cronológico. El teatro que aquí nos ocupa (dejamos voluntariamente de lado la comedia media y nueva), así como los sofistas y Sócrates, son del siglo V. La oratoria, en cambio, salvo la de los últimos años del siglo V, sólo es para nosotros la de la democracia restaurada de siglo IV, cuando convivía con Platón y con otras escuelas socráticas. El panorama es diferente en los dos siglos, aunque los lazos de unión sean evidentes.

En mi capítulo III, «Literatura y teoría política» haré ver que no existió en Atenas una verdadera teoría política, como un género propio, hasta muy tarde. En realidad, hasta después de la derrota de la democracia a fines del siglo V. Antes, la teoría política —en el más amplio sentido— se exponía y debatía en diversos géneros literarios, como estamos viendo. Lo que los une es, precisamente, el debate de este tipo de problemas.

Y también querría hacer ver que es esto mismo lo que une a todos estos géneros con otro ya anticipado: la Historia. Es bien claro que es un género de origen jónico. Y que en Heródoto conserva mu-

chas de sus características iniciales: el interés etnográfico y geográfico, el gusto por las curiosidades de tierras extrañas y las anécdotas, el personalismo, la aducción de mitos etiológicos en que creía más o menos. Pero Heródoto era un exiliado que llegó a Atenas y se encontró con la democracia ateniense y con la literatura ateniense. Fue contagiado por el espíritu de la Tragedia, a la que está próximo con frecuencia. Pero fue contagiado, sobre todo, por el espíritu de la democracia.

Bajo el influjo de Atenas se creó un nuevo género, la Historia universal. Heródoto, como los sofistas, recorrió el mundo griego y persa (gracias a la distensión de la paz de Calias) y no era un proateniense fanático. Conocía las excelencias de unos pueblos y otros, era relativista en un cierto sentido. Admiraba a los espartanos y a los atenienses, veía en éstos cosas comunes con aquéllos, pese a todo: principalmente, el respeto por la ley. Pero lo más importante, desde el punto de vista que aquí nos interesa, es su postura abierta y su admisión del debate y aun de la incertidumbre y de una cierta ambigüedad en los valores.

Es frecuente en él, y esto se ha visto muchas veces, que dude sobre la verdad o la explicación de ciertos hechos y presente versiones contrapuestas, sin tomar partido. Esto es claro, por ejemplo, en el mismo capítulo inicial sobre las causas del enfrentamiento de Asia y Europa y en diversos pasajes del libro II, sobre Egipto.

Pero, sobre todo, esta posición abre paso a debates que no son disímiles de los que ya conocemos por el Teatro y la Filosofía. Así, sobre todo, el famoso debate de los tres persas (III 80-83) sobre cuál es la mejor forma de gobierno: un debate que, sin duda, deriva de discusiones en los círculos sofísticos de Atenas, como se ha visto muchas veces. Pero tenemos luego otros debates del máximo interés, por ejemplo, los de Solón y Creso (I 29 ss.), Bias, Pitaco y Creso (I 27) o el Consejo de Jerjes que delibera sobre la conveniencia o no de invadir Grecia y los peligros que ello representa (VII 7 ss.)

A partir de un cierto momento, en Atenas, la Historia, por obra de Tucídides, se centró más todavía en los temas políticos y militares, con exclusión de los otros. Tucídides adoptó una postura crítica sobre lo realmente sucedido. Con un método racional, pero con conclusiones escépticas, a veces, sobre la posibilidad de llegar al establecimiento de la verdad: igual que en los casos de Heródoto, de Gorgias, de Antifonte. Véase lo relativo a la derrota ateniense en las Epípolas de Siracusa, por ejemplo (VII 44).

Pero, sobre todo: en Tucídides hallamos la más clara expresión tanto del diálogo como de los discursos antilógicos sobre tema político. El diálogo a que aludo es, se habrá comprendido, el de melios y atenienses sobre la moralidad de invadir la pequeña isla y el resultado previsible (V 85 ss.): los atenienses rechazan en él, como se sabe, la idea de que los dioses defenderán a los débiles injustamente atacados. Los debates antilógicos son múltiples y bien conocidos.

En Esparta, en Atenas, en otros lugares, antes de tomarse una decisión, se escuchan los discursos contrapuestos que defendían las posiciones enfrentadas. La Asamblea o el cuerpo que fuera decidía; o bien el éxito o fracaso del plan adoptado hacía ver qué era lo correcto y acertado (no digamos lo justo). En todo caso, ahí tenemos, una vez más, la exposición de un debate: aunque Tucídides, podemos sentirlo a veces con claridad, era con frecuencia escéptico respecto a la capacidad de juicio de los árbitros establecidos por la democracia. Para él la justicia sólo triunfa en situaciones de igualdad; y la pasión y falta de conocimiento llevan a decisiones nocivas. El historiador desarrolla toda una teoría sobre el acontecer político, teoría racional muy alejada de las posiciones religiosas de un Esquilo o un Heródoto: insistiré en ella más abajo y, sobre todo, en el capítulo IV.

4. La crisis de la democracia y los géneros literarios

Estos son, en definitiva, los géneros literarios que la democracia ha creado o desarrollado o transformado. Su fin fue acompañado, a su vez, de una desaparición o transformación de los mismos. La Tragedia, ya se sabe, terminó su carrera a fines del siglo V. Si luego volvió a existir en Alejandría, fue en condiciones distintas, más bien para ser leída. La comedia se transformó. La Filosofía abandonó el diálogo, que ya al final de la carrera de Platón era pura ficción, encubría afirmaciones del filósofo: tras una continuación puramente literaria al comienzo de la carrera de Aristóteles, desapareció en éste, sustituido por el tratado filosófico, con lo que en realidad enlazaba con la época precedente. A su vez, la Oratoria desapareció, ya lo he dicho. Y la Historia continuó, pero ya no siguió cultivando los discursos contrapuestos, los debates.

Y todo esto gradualmente: unos son los géneros del siglo V, otros, en parte, los del IV. Cuando la democracia desapareció, el panorama de los géneros literarios cambió totalmente. Todo lo más, como he-

rencia de lo antiguo, Atenas continuó siendo la ciudad de los filósofos y de los cómicos, casi todos extranjeros. El gran debate entre los primeros era casi ajeno a la ciudad; y los cómicos cultivaban temas de la vida privada, de amor y matrimonio sobre todo. En todo caso, los extranjeros seguían viniendo a aprender: y la Comedia y la Filosofía encontraron su continuación en Roma. Hermosa herencia de la democracia, a pesar de todo.

Por otra parte, la literatura griega helenística y su continuación en la literatura romana buscaron enlazar con la antigua literatura, la anterior a la época democrática. Renacieron, bajo nuevas formas, la Epopeya y la Lírica; esta última gradualmente, los lesbios sólo en Roma fueron imitados, Píndaro en ninguna parte. Ya hemos dicho que la Filosofía cobró un nuevo estilo, más dogmático, en las diversas escuelas. El tipo del *sophós* que difunde su doctrina, prevaleció otra vez sobre el del mero buscador de sabiduría. El tratado se impuso al diálogo.

Fue importante, pues, el impacto de la democracia en los géneros literarios: esto se ve por los que se crearon o modificaron y por los que desaparecieron; y por la continuidad de todo ello en época helenística.

5. Las propuestas reformistas y los géneros literarios

Pero querría todavía, en relación con todo esto, tratar otro tema. Los géneros literarios de que me he ocupado daban lugar al debate democrático sobre una serie de temas a que he aludido. Pero, a partir de un cierto momento, prestaron su espacio a las voces que debatían precisamente los problemas de la democracia y su triste final a fines del siglo V, aunque fuera seguido de una provisional resurrección en el IV.

La situación de Atenas, a fines del siglo V y comienzos del IV, era triste. La ciudad estaba sin murallas, sin barcos, tiranizada por un régimen colaboracionista, el de los Treinta Tiranos, en plena crisis económica, todo ello tras la pérdida del imperio y la guerra civil. Cundía el desánimo entre los ciudadanos, así como el desinterés por la política: el demagogo Aguirrio hubo de instituir un salario que se pagaba al que asistiera a la Asamblea; y ese salario hubo de ser elevado una y otra vez, ya lo he dicho. Surgió entonces la reflexión política sobre si la democracia desaparecida podría ser sustituida por un régimen más satisfactorio.

En realidad, hemos visto ya que la democracia del siglo IV trató de ser esto: un régimen menos extremista que sustituía una Liga de tipo imperialista por otra, la Segunda Liga Marítima, de tipo federativo. Leyes como la inspirada por Demóstenes sobre las simmorías trataban de paliar los problemas económicos. El desinterés de los ciudadanos por la cosa pública llevaba a la contratación de mercenarios y a las exhortaciones patrióticas de un Demóstenes.

Pero pasemos al terreno de la teoría. Las diversas propuestas eran las que a continuación presentamos.

Hay las soluciones radicales, que quieren aplicar reformas económicas de tipo igualitario. Son las que propugnaban en sus escritos Jenofonte (*Perí póron*), Faleas, Teopompo de Quíos, Hecateo de Abdera: el modo de expresión es ya el tratado, ya la novela. Son, en definitiva, utopías, como las presentadas por Aristófanes (*Asamblea* y *Pluto*) y por el propio Platón en su *República*. No hay intentos revolucionarios, si no es el de los platónicos en Siracusa (más tarde los hay en Esparta). Aquí lo que nos interesa es la existencia de una preocupación general, de una búsqueda de una reforma radical, al menos una reforma teórica, que se expresa en géneros literarios diferentes. Daré más detalles en los capítulos que siguen.

Igual ocurre con otra posición que me ha ocupado en varios trabajos míos anteriores: la propuesta de una política pragmática, que trate de resolver prácticamente los problemas humanos. Este es el ideal de Tucídides, que más que un historiador es, como él mismo dice, un estudio de la naturaleza humana, alguien que trata de dar a los políticos fórmulas paralelas a las de los médicos para buscar las soluciones correctas, racionales, y, al tiempo, no agravar los problemas. Curiosamente, este manual toma la forma de un relato histórico.

Pues bien, con todas las diferencias que se quiera, Aristóteles, en su *Política*, hace propuestas semejantes. Ha descubierto algo importante que a Tucídides, obsesionado con el tema del ansia de poder de los hombres, se le escapa: la importancia del factor económico, que ya antes habían considerado Faleas y los demás. Para Aristóteles lo importante es evitar una desestabilización procedente de las diferencias económicas excesivas entre dos grupos de ciudadanos; crear una constitución mixta más que un régimen en que se impongan automáticamente las mayorías. Pues bien, esta vez es el tratado la forma de expresión. Insistiré en todo esto más despacio en el capítulo IV.

Y tenemos luego el ideal del restablecimiento de la *pátrios politeía*, la vieja democracia de Solón sometida a un proceso de idealiza-

ción. Fue Isócrates el que principalmente la propugnó. Era aquél el tiempo, decía, en que los ciudadanos se contentaban con vivir pobremente y con prestar sus servicios desinteresados al Estado, no pedían nada para sí. Pues bien, esta vez es el discurso (*Panatenaico*, *Areopagítico*) el género literario empleado. Véanse más detalles sobre sus ideas en el capítulo IV.

Finalmente, ahí está la reforma moralista de Platón, desengañado, como él mismo dice, de todos los políticos de Atenas, queriendo crear, a partir de cero y con la sola guía de la razón, una constitución adaptada a la naturaleza del hombre, duradera, inmutable. Una constitución cuya única finalidad es la moralidad, que es cosa tanto del individuo como del Estado. Moral y política coinciden. Es la disolución de toda política, la renuncia definitiva a ella.

Al menos en la intención. Porque, en la práctica, se crea una clase dominante, la de los filósofos; se crean unas leyes que hay que obedecer si no se quiere incurrir en diversas penas, incluso la de muerte; los intereses generales son más fuertes que los particulares, incluso para los filósofos. Una especie de aristocratismo intelectual sustituye al democratismo. En el capítulo dedicado a Platón entro más a fondo en el tema. Pero, para volver a nuestro interés del momento, insistamos en que la forma elegida para presentar esta teoría es diferente de las anteriores: es el diálogo, aunque sea un diálogo menos dramático que los anteriores, en realidad mera cobertura aparente del tratado, de la manifestación directa de las ideas del filósofo.

¿Cuál es la conclusión de todo esto? Lo mismo que la libre discusión dentro del régimen democrático entre las distintas concepciones de éste se desarrolló a lo largo de géneros diferentes, en el momento de la crisis de la democracia se utilizaron, igualmente, géneros diferentes para exponer las distintas propuestas de salvación.

Así, por más que yo siempre haya defendido la importancia de seguir el criterio de los géneros literarios para estudiar la literatura griega, parece evidente que en la Atenas de los siglos V y IV hay diversas líneas que los atraviesan y los unen. Que la democracia ha contribuido a la creación o a la refección de algunos de ellos, pero que a través de ellos atraviesan líneas comunes, concordes con la sociedad democrática. Fundamentalmente, el interés por los temas humanos —políticos, sociales, individuales— y el debate sobre las distintas posiciones acerca de ellos.

Y cuando llegó el momento de la crisis de la democracia, también

el debate en torno a ella se realizó a través de géneros literarios diversos.

Como sucede cuando, en la edad posterior, la helenística, el alejamiento de los ciudadanos respecto a la democracia y la política en general se hizo cada vez más grande. Encontramos para expresar esto ya las cartas, máximas, tratados de los epicúreos, ya los diálogos, diatribas de los cínicos, ya los tratados de los peripatéticos, los estoicos y los filósofos de otras escuelas, ya la comedia. Cuando no hay el simple alejamiento de la política y el cultivo ya de la ciencia, ya de la poesía.

El teórico vive a partir de un cierto momento desinteresado de la política, ha de huir de ella en algunos casos como el de Aristóteles. Es el gran estorbo. Cuanto más, la política es objeto de consideraciones teóricas que no intentan imponerse en la práctica. Es notable cómo las realizaciones políticas de las monarquías helenísticas no fueron adivinadas nunca por los teóricos ni fueron comprendidas o estudiadas al menos por éstos.

NOTAS

[1] Madrid, Revista de Occidente, 1966 (hay una reedición abreviada con el título *La Democracia ateniense*, Madrid, Alianza Edit., 1975, con varias reediciones).

[2] Madrid, Alianza Edit., 1983 (2.ª ed.). Hay una traducción inglesa, *Festival, Comedy and Tragedy*, Leiden, Brill, 1975.

[3] Véase mi estudio «La teoría del signo en Gorgias de Leontinos», en *Studia Linguistica in honorem Eugenio Coseriu, 1921-81*, Madrid-Berlín-Nueva York, Gredos-Walter de Gruyter, 1981, pp. 9-19.

[4] Sobre este tema cf. sobre todo, además de mi *Ilustración y Política*, el libro de Mme. de Romilly, *Les grandes sophistes dans l' Athènes de Péricles*, París 1988 (véase mi reseña en *Saber Leer* 20, 1988, recogida aquí más adelante, «Cara y cruz de los sofistas»).

[5] Cf. *Ilustración y Política*, cit., p. 507 ss. También Adrados, «Tradition et raison dans la pensée de Socrate», *Bulletin Budé* 4, 1956, pp. 26-40 (recogido en *Palabras e Ideas*, Madrid 1992, pp. 233-249); y «La lengua de Sócrates y su filosofía», *Méthexis* 5, 1992, pp. 29-52 (también en *Palabras e Ideas*, cit., pp. 251-278).

[6] «La lengua de Sócrates y su filosofía», citado en la nota anterior.

Capítulo II

LITERATURA, SOCIEDAD Y OPCIONES POLÍTICAS

1. Planteamiento general

Continuando el capítulo anterior, hay que plantearse la pregunta de hasta qué punto tienen relación los diferentes géneros literarios y los distintos autores que los cultivan, así como su audiencia, con las distintas opciones políticas y con las diferentes clases sociales. Acostumbrados a nuestra historia moderna y contemporánea a partir de la Revolución Francesa, la respuesta parece que debería ser positiva.

Pero la democracia ateniense y sus políticos y teóricos buscaban la estabilidad más que el progreso; aunque, desde luego, hubo tensiones entre tendencias más tradicionales y otras más igualitarias. No hubo ningún grupo intelectual de presión que abogara por una evolución igualitaria de la democracia ni tampoco por una revolución oligárquica.

El Teatro se dirigía a todos los atenienses, no a un sector; e igual la Oratoria. El auditorio de Sócrates procedía de todos los niveles sociales y suponemos que igual el de los sofistas, en la medida en que no era limitado por razones económicas. Ni hay razones para encontrar que la Historia se dirigiera a un sector particular de la población.

A su vez, los autores literarios raramente pertenecían a los círculos oligárquicos: Critias y Antifonte pueden ser excepciones. Ni se

encuentra en ellos ningún radicalismo revolucionario: ni siquiera en un Lisias, el más violento contra los aristócratas por razones de su biografía. Los más son, de otra parte, de clases industriales o burguesas, apenas del pueblo: el que más se acerca a esta última definición es Sócrates, hijo de un artesano. Otros son extranjeros, ya he dicho.

Ni los géneros ni los autores ni el público se escindían conforme a líneas ideológicas. Dentro de cada género había, naturalmente, diferencias: no es igual Esquilo que Sófocles o que Eurípides, Demóstenes que Esquines, Sócrates que Platón. Pero todos, hasta el momento del desengaño y la crisis, que luego fue de alguna manera recompuesta durante el siglo IV, eran, simplemente, atenienses: en línea más o menos religiosa o ilustrada, más o menos tradicional.

No hubo en Atenas un movimiento ilustrado que preparara la revolución, como en la Francia del siglo XVIII o en la Rusia del XIX y el XX, por no dar ejemplos más recientes. Los géneros variaban según las épocas, los autores presentaban diferencias. Pero, en definitiva, dentro de los géneros y saltando las barreras entre ellos y dentro del mundo de la política, Atenas presentaba en el siglo V y aun en el IV, pese a todo, una gran homogeneidad.

En varias publicaciones mías he sostenido la idea de que las tensiones dentro de la democracia ateniense eran salvables, que sólo su complicación con una guerra internacional y una guerra civil interna precipitó su caída. Como en el siglo IV sucedió que el modelo de ciudad-Estado estaba agotado y no podía competir con una nueva potencia de otro tipo, como era Macedonia.

Todo esto viene a llevarnos a una idea bien evidente y, sin embargo, raramente seguida en exposiciones tanto de la Historia como de la Literatura o la Filosofía griegas: no puede hacerse un tratamiento parcial de estos campos. Sin atención a los hechos políticos y sociales no podemos comprender nada de la Literatura. Creemos que, en lo relativo tanto a los géneros literarios como a los contenidos de los mismos, nuestra exposición en este libro da argumentos a favor de esta idea. Y, de otra parte, como ya hice ver en *Ilustración y Política* hace muchos años, no es posible estudiar el pensamiento griego sin estudiar al tiempo la que se llama literatura griega.

La antigüedad griega es un todo y los especialistas que la parcelan corren el riesgo de no comprender nada. Aquí intento, aunque sea sumariamente, un tratamiento complexivo, de conjunto, de todos estos campos en torno a estos dos motivos: literatura y socie-

dad, política también. Comprendiendo dentro de la primera tanto lo que convencionalmente se califica de Literatura como lo que se califica de Filosofía.

2. El panorama literario al final de la guerra del Peloponeso

Quiero explorar más detenidamente este tema en los últimos años de la guerra del Peloponeso, para los que nuestra documentación es más completa. Este tratamiento lleva más lejos el anterior y permite, al tiempo, extrapolaciones sobre todo el período democrático.

Entre el año 411 —el del golpe de Estado oligárquico— y el 404 —el de la capitulación de Atenas— transcurrieron los últimos y tristes años de la guerra del Peloponeso. Tras el 411, el golpe oligárquico fue progresivamente desmontado y fue seguido de una verdadera guerra civil. Y esta atmósfera de conspiraciones, de golpes y contragolpes, de violentos enfrentamientos políticos, continuó a lo largo de la restauración democrática, en torno a los esfuerzos de Terámenes y su grupo, esfuerzos coronados por el éxito, de concluir con Esparta una paz que se hacía ya indispensable. La derrota de Egospótamos fue el punto de giro decisivo. La virulencia de los Treinta, las luchas políticas que tuvieron lugar tras su caída hasta la amnistía del año 403, no sirvieron sino para poner en evidencia el fondo envenenado de la política de Atenas.

Simultáneamente se producía la decadencia económica de una ciudad que había sido floreciente y que estaba ahora en bancarrota. Es a causa de esta situación por lo que surgieron en una época posterior diferentes obras literarias de tema fundamentalmente económico de Aristófanes, Jenofonte, Faleas y otros que han sido anteriormente aludidos.

¿Cómo reaccionó la literatura ante esta situación? En primer lugar, se tiene la impresión de que trataba de hacer que la vida continuara. Para ello, cultivaba los mismos temas tradicionales o, incluso, daba al público la posibilidad de escapar de una realidad poco agradable. En sus *Tesmoforias* (411), Aristófanes se ocupaba del viejo tema de los hombres y las mujeres y, en esta pieza y en las *Ranas* (405), insistía en el tema literario de la tragedia. Y si en *Lisístrata* (411) proponía una vez más la paz, se limitaba con ello a continuar la línea de su pensamiento anterior. Por estos mismos años, Sófocles

ponía en escena su *Filoctetes* y su *Edipo en Colono*: son temas tradicionales. Eurípides, por su parte, presentaba su *Orestes*, sus *Fenicias*, sus *Bacantes*, su *Ifigenia en Aulide*: insistía de una manera crítica en el tema del poder y en el de la locura, quizá en mayor medida que en fecha anterior.

Pero era el final de una época. Sófocles y Eurípides murieron el 406; el segundo en su exilio de Macedonia, igual que Agatón. Su crítica es a fin de cuentas la de toda una sociedad. Y en las *Bacantes* el poeta proclamaba de nuevo, en Macedonia, su fe en una religión irracionalista. Para Aristófanes, en esta época, el centro de interés se encontraba en el teatro más que en la vida, sus comedias no serán ya lo que eran. Aunque todavía en las *Ranas* atacaba con virulencia a Cleofonte, el demagogo, y aconsejaba una reconciliación ciudadana. En realidad, sólo la oratoria continuaba siendo un género verdaderamente vivo y productivo y además cargado de porvenir.

Pero conviene, antes de continuar, hacer un inventario de los escritores que en esta época trabajaban en Atenas, para ensayar a continuación establecer sus orígenes sociales y el público al que se dirigían, así como su relación con las clases y los problemas sociales de la época.

Los grandes sofistas Protágoras e Hipias no vivían ya, el primero había muerto hacia el 415 y el segundo hacia el 411. No sabemos nada seguro sobre la muerte de Pródico y de Trasímaco. Pero no existía ya aquella sociedad de jóvenes de buena familia que se preparaban con entusiasmo para ejercer la política bajo la dirección de los sofistas. Los tiempos no lo permitían ya.

Todo lo más, los descendientes de aquellos sofistas, que Platón presenta bajo el nombre de Calicles, podían continuar vivos. La atmósfera envenenada no permitía ya la libre discusión: era la hora de los fanáticos como el propio Calicles o como Critias, muerto el 403. Es cierto que el viejo Gorgias, al que Platón consideraba como la causa lejana de todos los males, vivía. Pero era más que nada un retórico, es decir, un maestro de retórica y un ensayista.

Gorgias era ya, propiamente, un ateniense: de origen siciliano, vivía en la ciudad desde el 427. Aquella sociedad de sofistas y poetas extranjeros que vivían en Atenas y que aportaban nuevos gérmenes ideológicos y políticos, había prácticamente desaparecido. Se puede citar, todo lo más, a Timoteo de Mileto, un poeta exquisito para medios refinados y tradicionales, que compuso nada menos que un *nómos* sobre la victoria ateniense contra los persas. Puro arcaísmo.

Hacia el 411 había muerto Antifonte, el orador de cuño aristocrático; hacia el 410 moría el autor cómico Eupolis y, en consecuencia, sólo Aristófanes dominaba la escena cómica, privado de sus grandes rivales Cratino y Eupolis, que le servían de contraste. Hacia el 415 moría a su vez Helanico, un extranjero de Mitilene que había escrito la historia ática. Para que fuera continuada, hubo que esperar a que Tucídides volviera del exilio en el 404.

Otros escritores más habían alcanzado el fin de su carrera. Así, los dos grandes trágicos antes mencionados y Agatón, citado también (murió hacia el 401).

Pero para Eurípides y Agatón, que murieron en el exilio, había habido previamente una ruptura con Atenas. Sófocles era diferente, era respetado por todos cuando presentaba en su teatro la ideología religiosa tradicional. Y otros dos autores que conviene volver a citar ahora se encontraban también en el final de su carrera: Sócrates y Tucídides.

Sócrates morirá, condenado por la nueva democracia, el 399. Este rival de los sofistas intentaba construir para Atenas un mundo de valores fijos, pero sobre base racional. Se había encontrado prácticamente solo en cuanto oposición: había chocado con todos. Con la democracia radical cuando el proceso de las Arginusas (406), igual que más tarde con los Treinta (403) y finalmente con la democracia restaurada. Era prácticamente un exiliado dentro de Atenas.

Y fuera de Atenas, es Tucídides el que era el gran exiliado. Representaba a la nobleza tradicional en la medida en que era capaz de asociarse al gran proyecto de Pericles, que sus sucesores hicieron fracasar. Reunió en esta época materiales y experiencias que sólo en sus escritos posteriores fructificaron.

Durante estos años que ahora nos ocupan eran los oradores Andócides, Isócrates e Iseo, de características bien diferentes, los que estaban verdaderamente en plena actividad. También Lisias, que llegó a Atenas, procedente de Turios, el 412 y que hubo de vivir de la enseñanza de la retórica. Empezó a escribir, sin duda, en esta época, por más que su producción conservada esté datada a partir del 403. Y el autor cómico Aristófanes, de que he hablado, junto al cual escribían otros de menor importancia, tal Platón el Cómico.

Ciertamente, las experiencias de la política atenienses eran vividas apasionadamente por hombres más jóvenes, como Platón o Jenofonte, que tomaron en definitiva sus ideas de una reacción contra lo que sus ojos veían. Pero su producción literaria es posterior al 404.

Esta fecha del 404 (o el 403, si se quiere) es, pues, el punto límite en el que algo antiguo desaparecía y algo nuevo iba a crearse. La comedia continuará existiendo, sin duda, pero bajo una forma diferente; la oratoria se desarrollará en todos sus géneros; la tragedia desaparecerá; y nacerá la nueva historia de Tucídides. A su vez, muchas cosas habían desaparecido hacia el 411. El período 411-404 es claramente de transición.

Está dominado por la oratoria y la comedia, así como por el fin de la tragedia y por Sócrates: estos dos enemigos mueren a la vez. Pero están también ya las raíces de escritores cuya producción es posterior, como Tucídides, Platón y Jenofonte, según hemos dicho ya.

3. Literatura, sociedad y política en estas fechas

Hay una cuestión que ha sido raramente formulada: la de la clase social a que pertenecían los escritores de las diferentes generaciones que producían su obra en Atenas en los años que nos ocupan y de los que, en Atenas o en otras partes, preparaban su producción del período siguiente. Se sabe que nuestros datos sobre este tema son escasos e imprecisos. Pero aun así es interesante dilucidarlos y ver, luego, si tienen relación con las posiciones político-sociales o los géneros que cultivaban los diferentes autores o con el público al cual se dirigían.

A la clase aristocrática o, por lo menos, a una clase distinguida, poseedora de riquezas agrarias, pertenecían Antifonte, Andócides, Critias, Platón y Jenofonte. Los dos últimos eran más jóvenes; los primeros tuvieron todos problemas políticos graves, a los que en ciertos casos se añadieron el exilio o la muerte. Hay que notar que no hay entre ellos autores de teatro. Pertenecientes a una clase rica, pero de una riqueza industrial, y no nobles eran Sófocles y Lisias, éste de origen siracusano, como se sabe. Es sin duda de una clase acomodada de donde venía Eurípides, las alegaciones de los cómicos de que su madre era una verdulera no son aceptadas hoy día. El mismo es el caso, verosímilmente, de Aristófanes, que parece descender de colonos atenienses establecidos en Egina.

No hay indicios que señalen un origen artesano o popular de ningún escritor ateniense. La excepción es Sócrates, hijo de un escultor, que, aunque nada haya escrito, forma parte por derecho propio de la literatura ateniense.

Además, están los extranjeros y los hombres que por alguna razón se arruinaron y tuvieron que ganarse la vida enseñando la retórica.

Gorgias, ya se ha dicho, es un extranjero: vino a Atenas como embajador de Leontinos el 427 y vivió de esa manera. Es a la falta de medios a lo que los biógrafos antiguos atribuyen la actividad oratoria como logógrafos (escritores de discursos de encargo, «negros» diríamos), al menos en sus primeros tiempos, de Isócrates, Iseo y Lisias; y, en el siglo IV, de Demóstenes.

Así, la literatura ateniense de este tiempo tiene su origen fundamentalmente en las clases aristocráticas o acomodadas; el único que hace excepción, Sócrates, estaba perfectamente integrado en la ciudad de Atenas, aunque chocara con ella a causa de su reformismo. Pero no defendía ninguna causa de las clases sociales inferiores. Tampoco posiciones aristocráticas.

En realidad, las posiciones aristocráticas se encuentran en la literatura ateniense de este período y del siguiente —y sólo en una cierta medida, es un tema muy complejo— en el orador Andócides y en personajes interesados en la política (él también) tales como Critias, Platón y Jenofonte. Pero Andócides, en nuestro período, estaba en el exilio, la producción literaria de Critias fue muy limitada y Platón y Jenofonte comenzaron a escribir más tarde. De otra parte, el único escritor que sostenía las posiciones típicas de la democracia radical, fue Lisias, que intervino en la lucha política de fin de siglo y cuya producción es casi toda posterior al 403.

Es decir: en el período más virulento de los problemas políticos de Atenas, en 411-403, casi no hay literatura «engagée» ni en un sentido ni en el otro. Y no hay apenas escritores en actividad que representen a la aristocracia, y estos incluso pueden no ofrecer —es el caso de Tucídides— posiciones oligárquicas. Ni hay apenas escritores de origen social popular y en todo caso no están en relación con posiciones democráticas radicales.

Puede afirmarse desde un punto de vista general que, en esta época, la mayor parte de los escritores atenienses (los autores trágicos y cómicos, los oradores como Isócrates, Sócrates) estaban alejados de las dos zonas extremas del espectro político. Y esto, fuera cualquiera su origen social, raramente aristocrático. Las posiciones que defendían se apoyaban de un modo u otro en la tradición ateniense y eran al tiempo democráticas, con todos los matices que se quiera. Dominaba, en realidad, una corriente conservadora, más o menos influenciada por el nuevo espíritu racional y liberal.

La literatura ateniense seguía un curso diferente de los extremismos de la política que arrastraban a Atenas hacia la guerra civil. Y las posiciones radicales de tipo aristocrático u oligárquico o bien de tipo «nietzscheano» a la manera de Calicles, apenas tuvieron peso. No más que los ensayos de reforma social, que debieron esperar a las propuestas más o menos utópicas del siglo IV.

En cuanto a los escritores, pertenecían fundamentalmente a la clase rica o acomodada o al grupo de los que obtuvieron una posición por sí mismos con ayuda de la oratoria.

Para comprender mejor esto, hay que tener en cuenta ciertos hechos. El más importante es que en Atenas las divisiones políticas no se producían en este momento en tanto que divisiones de clase o de riqueza, sino de intereses. Los agricultores acomodados de Atenas se unían a los oligarcas o se separaban de ellos, según las circunstancias, pero no se unían al partido radical. Este reunía a los ricos armadores e industriales del Pireo y al pueblo que vivía pobremente de la industria y el comercio. Y todos participaban de una cultura común: tradicional en la base, pero atravesada por las corrientes reformistas de la Ilustración.

No hubo en Atenas, lo he dicho más arriba, una clase intelectual que fomentara el derrocamiento del antiguo régimen como en Francia en el siglo XVIII. Es que el antiguo régimen había sido derrocado hacía ya tiempo. El aristocratismo y el oligarquismo estaban prácticamente aislados y no había surgido un populismo propiamente dicho. Además, para hacer literatura las diferencias de clase eran secundarias, aunque es cierto que los aristócratas y las clases populares eran las menos representadas.

Todo esto debe ser puesto en relación con otro tema interesante: el del público al que la literatura se dirigía. Aquí las cosas son un poco diferentes.

Porque la literatura ateniense, sobre todo la más viva, el teatro y la oratoria, se dirigía al pueblo entero: aristócratas, gentes acomodadas de una riqueza agraria o industrial, gentes del pueblo. Lo mismo Sócrates. Esta es la gran diferencia entre la cultura del siglo V (y, concretamente, de nuestro período) y la cultura aristocrática que la precedió en el tiempo. En ella, la lírica sobre todo se dirigía a círculos muy restringidos, también la filosofía.

Esta es, sin duda, la razón por la cual el teatro no pudo ser nunca un género que estimulara las divisiones, sosteniendo ideologías enfrentadas. Representado en la fiesta de la ciudad, era una enseñanza

para toda ella: una enseñanza tradicional, pero innovadora también. A través de él, las clases fundamentalmente acomodadas y conservadoras, que eran las que principalmente detentaban la cultura ateniense, ejercían una influencia sobre el pueblo.

Sin duda, el caso de la oratoria era diferente. Podía haber —y había— oradores radicales de todas las tendencias y oradores «técnicos» como Iseo, que vivía apartado de la política. Había otros del género epidíctico, como Isócrates, que buscaban un consenso general y que actuaban igual que los poetas «sabios» que instruían al pueblo.

Prescindiendo de las excepciones, la literatura de Atenas no tenía más que un destinatario único, el pueblo de Atenas. Es este también el caso de Sócrates, tan diferente del de sus predecesores los sofistas. Haciendo excepción de los estudiantes de retórica, una materia técnica, en suma, no había en Atenas públicos especializados, como los había en las antiguas ciudades aristocráticas. Y como volvería a haberlos, mucho más, en las monarquías helenísticas.

Es cierto que contra esto podría alegarse la existencia de los banquetes de los nobles y de las *heterías* o clubs políticos de éstos. Pero no había, para ellos, literatura específica compuesta recientemente. Vivían de la herencia del pasado: de elegías, de canciones líricas y de escolios que databan del siglo VI o de comienzos del V, aunque estos géneros pudieran producir ciertas imitaciones.

Lo que sucedía es que la literatura aristocrática no existía ya: ni en Atenas ni fuera, después que Píndaro murió en los años cuarenta del siglo. Si había un aristócrata que escribiera, era en general para su propia defensa ante los tribunales. En el siglo IV la situación cambió un tanto, ya lo he apuntado.

Pese a la guerra y a la decadencia económica, pese a las luchas civiles también, la literatura no fue, en el período que nos ocupa, un factor de divisiones sociales ni políticas; más bien, un factor de continuidad. Lo más divisivo había sido la sofística: y ésta no existía ya. Y Sócrates, y éste fue silenciado.

Por lo demás, es evidente que nos hallábamos, en este período, ante una literatura en crisis, como en crisis estaba la misma democracia. La tragedia estaba en trance de muerte, la comedia evolucionaba, era la oratoria la que se imponía. Y había una nueva inquietud intelectual que crearía en el siglo IV nuevas formas de pensamiento: la de Tucídides, la de las diferentes escuelas socráticas.

Pero todas estas formas de pensamiento, que ciertamente introducían divisiones nuevas, conservaron la vieja tradición de dirigirse

al pueblo todo, de intentar convencer a todo el mundo. Y, cualesquiera que fueran sus raíces y sus novedades, se apartaban del aristocratismo puro y simple: proponían nuevos modelos de hombre. Se pretendía que llegaran a todos y que se accediera a todos por medios racionales. De otra parte, los problemas económicos provocaron propuestas de reforma, pero jamás en el sentido de una insolidaridad de las clases o de movimientos populistas o revolucionarios. La democracia ateniense comenzó como un pacto contra la revolución y a favor de la unidad de nobles y pueblo; y, pese a todos los problemas, así acabó.

Las circunstancias políticas, sociales e ideológicas del mundo griego de la época de la democracia de Atenas nos recuerdan muchas cosas del mundo actual. Hay grandes paralelismos: volveremos sobre ello en la última parte de este libro. Pero las diferencias son importantes, también.

En todo caso, todo esto está ilustrado por la literatura ateniense. Y hay que observar ésta, a su vez, teniendo en cuenta los hechos políticos y sociales para comprenderla mejor y comprender también mejor éstos.

Capítulo III
LITERATURA Y TEORÍA POLÍTICA

1. La literatura política: orígenes y aspectos formales

La reflexión política, aguda desde el comienzo de la literatura griega, se intensificó obviamente con el surgimiento de la democracia, con sus crisis y con los enfrentamientos entre las naciones griegas, que eran, al tiempo, enfrentamientos entre regímenes diferentes: esto tanto en el siglo V como en el IV. Hasta tal punto es esto así que podría decirse que toda la producción literaria de esta época es, de un modo u otro, una literatura política, como ha podido verse en las páginas anteriores.

Es ahora cuando por primera vez encontramos una teoría general de la democracia con su varia problemática, de la política exterior, del régimen espartano, del Estado en general; sin olvidar por ello los precedentes arcaicos, de los que ya hablé y que resumiré a continuación. Ya vimos que esa teoría surge en los distintos géneros literarios, sin disponer de un género propio.

Incluso obras estrictamente políticas, como diversos tratados (la *Constitución de Atenas* del Viejo Oligarca o la *Constitución de los lacedemonios*, de Jenofonte) o diversos diálogos (la *República* de Platón, por citar uno), no son sino una sección de géneros más amplios.

De otra parte, en la antigua Grecia no se llegó a distinguir, como entre nosotros, una teoría propiamente política de una teoría moral.

Más que de una literatura política *stricto sensu* se trata de una parte de la literatura ateniense que tiene fuertes connotaciones políticas. Con esto me separo de la tradición que comienza a estudiar la teoría política griega por Platón, que no es sino un estadio final procedente de la reacción contra la democracia de sus días.

La literatura política ateniense es una continuación de gérmenes de la edad arcaica. Los elementos políticos de los diversos géneros literarios de la edad arcaica, con frecuencia recogidos ya en los anteriores capítulos, utilizaban, fundamentalmente, los siguientes medios:

a) La exhortación o parénesis, así en Hesíodo, Tirteo, Solón, Teognis, Alceo, Heráclito, etc., con mayor o menor extensión según los casos.

b) La máxima, en los mismos autores y en otros; a veces se amplía en reflexiones de mayor extensión.

c) El ataque y el sarcasmo, en Alceo, Safo, Solón, Teognis.

d) El encomio, menos frecuente.

Hay que observar que estos medios son frecuentemente empleados en contextos plenamente personalísticos; pero que, en otras ocasiones, se parte de ahí para llegar a reflexiones de carácter general sobre temas cual la justicia, las clases sociales, la naturaleza humana, la conducta del ciudadano en general y el mismo destino de la ciudad. Con frecuencia se busca apoyo en el mito (como, en Alceo S 262, el de Ayax y Casandra, que amenaza a Pitaco, traidor a su juramento); en la fábula (así Arquíloco, en sus *Epodos*, critica a Licambes y a otros nobles de Paros); en el símil (así el de la nave del Estado, que pasa de Arquíloco a Alceo[1]); en la anécdota y el relato histórico, por no hablar de propios y verdaderos razonamientos introducidos por los poetas.

Esta breve introducción sobre los precedentes arcaicos hace comprender mejor el desarrollo de la teoría política en la edad ateniense: cuando, al lado de los géneros antiguos, como la lírica (pienso sobre todo en Píndaro) y la filosofía jónica (Demócrito, etc.), encontramos, ya lo dijimos, géneros que pueden llamarse nuevos, sobre todo el teatro, la historia, la oratoria, el diálogo, el tratado.

Dentro de ellos reaparecen los antiguos procedimientos y medios, a los cuales evidentemente se añaden otros nuevos. Reaparecen la máxima, la parénesis, el sarcasmo, el encomio y, con ellos, la fábu-

la y el mito. Pero es claro que no todo es antiguo: los géneros son nuevos en su conjunto, incluso si contienen elementos antiguos. No son lo mismo, por ejemplo, un mito ejemplificador dentro de un poema lírico y un mito dramatizado dentro de una tragedia; o un ejemplo anecdótico histórico y una obra histórica; o una parénesis en contexto lírico y en el contexto de un discurso de Demóstenes. Estos nuevos encuadramientos permiten formulaciones e intenciones nuevas; además, los géneros se interpenetran y podemos encontrar, por ejemplo, el diálogo y el discurso en un contexto más precisamente histórico o teatral.

Puede decirse, pues, que en la época que nos interesa se han profundizado los planteamientos teóricos y generales de la literatura arcaica, sin abandonar por ello el tema personalístico. Sin embargo, ahora comenzaron a surgir, por ejemplo, investigaciones sobre las causas de tales o cuales sucesos, de determinadas constituciones o regímenes o sobre el origen del Estado; y propuestas reformistas e incluso utopísticas.

La crítica, la exhortación y el encomio se fundan ahora en un pensamiento político mucho más concreto y preciso. Así, aparece la crítica de determinadas concepciones de la democracia en obras de Sófocles y Aristófanes, en pasajes de Tucídides, en discursos de Isócrates. O bien se dejan ver posiciones políticas bien precisas, propugnadas en esas obras y en otras. Exponiendo en forma más detallada aquello a lo que hemos solamente aludido, y completando lo dicho en un capítulo anterior sobre el tema del debate democrático, señalemos, entre los principales géneros en que esa teoría se expone (géneros y subgéneros, es decir, los numerosos géneros menores que pueden descubrirse dentro de los otros):

a) La Tragedia

Es, como he dicho, mito dramatizado; mito habitualmente con proyección política. En ella los problemas políticos actuales son tratados bajo el simbolismo del mito. Con esto no me refiero tanto a las alusiones, más o menos seguras, a la actualidad política cotidiana, como a los grandes problemas: libertad contra tiranía, en los *Persas* de Esquilo; derechos del poder y de los súbditos, en el *Prometeo* y la *Antígona*; el tema del vencedor y los vencidos, de la culpa y del castigo (con proyección política) en la *Orestea*, las *Troyanas*, etc. El mito

difumina ciertos contornos (por ejemplo, tanto el poder democrático como el no democrático deben expresarse a través de la figura del héroe). Pero la tragedia configura diversas concepciones del poder político, incluso dentro de un sistema democrático. Es exposición y al mismo tiempo parénesis, enseñanza dirigida a todo el pueblo, siempre expresada de una manera antiagonal, humana, democrática en suma[2].

Ahora bien, habría que insistir en que la tragedia, sobre un fondo general democrático, no defiende, a partir de Esquilo, opciones políticas ni personales concretas. Expone y reflexiona: el tema de lo trágico de la vida humana, que no puede ni debe rehuir la acción y es víctima de la misma, la domina. Es ahí donde surge la oposición a otros modos de pensar, sobre todo a la filosofía socrático-platónica, como hemos de estudiar más en detalle.

b) La Comedia

Tenemos aquí mitos inventados, si bien sobre la base de esquemas muy tradicionales, sobre todo el del triunfo del salvador de la ciudad, del restaurador de la paz y la concordia[3]. Obviamente, el tema propiamente dicho es abiertamente actual, por ejemplo el de la guerra y la paz en la guerra del Peloponeso; o el conflicto entre un Estado cada vez más opresivo y la libertad del ciudadano. Si se deja de lado la problemática, demasiado compleja para ser definida aquí, del conservadurismo y el progresismo (pero he hablado ya del tema), de lo serio y lo propiamente cómico, es claro que la comedia no sólo presenta modelos de sociedad y juicios de valor sobre ellos, sino que sugiere también un programa que a veces puede conducir al utopismo, pero siempre a partir de una reflexión política seria.

c) El mito en general

A caballo entre los géneros subrayamos la presencia del mito político. Para no insistir en el cultivado por el teatro, señalemos su utilización en tratados o ensayos sofísticos, como el *Sobre el estado original* de Protágoras (mito de Prometeo) y las *Horas* de Pródico (mito de Heracles y la Virtud); en discursos epidícticos como el *Palamedes* de Gorgias; o en diálogos como el *Diálogo Troyano* de Hipias. Platón

desarrolló mitos políticos originales en diálogos como el *Político* (mito sobre el origen y evolución de la sociedad) o el *Critias* y el *Timeo* (la Atlántida).

d) Ambientación exótica en el diálogo o narración novelesca

Con la discusión de temas políticos en contextos críticos, tocada en los tres puntos anteriores, pueden compararse algunos diálogos entre personajes extranjeros o exóticos. Muchos de estos diálogos están incluidos en la *Historia* de Heródoto[4]; baste citar el de Solón y Creso (I 29 ss.), el de Bías, Pitaco y el propio Creso (I 27), el de Artabano y Darío y luego Jerjes (IV 83, VII 10-11); y, sobre todo, el conocido diálogo de los tres persas sobre la mejor forma de gobierno (III 80 ss.)

Quizá también este último, pero sobre todo los primeros, en los que un sabio aconseja a un rey, proceden de los esquemas de la literatura oriental, conocidos también por el *Libro de Ahikar* asirio. Se reflejan también en la leyenda de Esopo, reelaborada más tarde en una *Vida* de época helenística, en la cual el autor aconseja igualmente a su amo, a los samios, a Creso y a los delfios[5]. En este ambiente hay que situar obras novelescas como la *Ciropedia* de Jenofonte —presentación del gobernante ideal en la figura de Ciro— y todavía, en el siglo IV, la descripción de pueblos ideales en ambientes exóticos o de idealización de pueblos primitivos (Teopompo, Eforo, Hecateo de Abdera, Evémero, diversos mitos platónicos[6]).

e) Diálogos

Así como los diálogos anteriores aparecen en el contexto de otras obras y con el condicionamiento de un ambiente exótico, a veces novelesco, hay otros diálogos que forman obra independiente y que son situados en el ambiente de la realidad contemporánea. Es, como se sabe, un género que nace de la enseñanza socrática, aunque no se ha insistido suficientemente en el influjo ejercido por el teatro[7].

Desde el comienzo, una buena parte de esta producción es de contenido político. Baste citar diálogos de Esquines como *Milcíades*, *Aspasia*, *Alcibíades*; de Jenofonte como *Las Memorables*, *Hierón*; y los bien conocidos de Platón. Estos diálogos carecen del desarrollo

mítico presente en el *Diálogo Troyano* de Hipias y en la tragedia; encuentran su paralelo en el diálogo, muchas veces político, de la comedia y de los historiadores.

f) Discursos

En época arcaica encontramos elegías y poemas exhortativos que son verdaderos y propios discursos, *demegoríai* en verso. Y si nada nos queda de la oratoria de la época de Cimón y Pericles, salvo pequeñas frases y motivos, es al final del siglo V cuando la oratoria comienza a desarrollarse y tiene, con frecuencia, temática política.

Es el caso de la oratoria que llamaríamos parlamentaria, como la mayor parte de la de Demóstenes a partir de su discurso *Sobre las simmorías*, del 354; y de la epidíctica, de tema general, ya mítico como el antes citado *Palamedes* de Gorgias, ya de actualidad, como la mayor parte de la producción de Isócrates. Pero en ningún caso se trata solamente de exhortaciones; éstas tienen su fundamento en un análisis de situaciones políticas y de *politeíai* (regímenes, constituciones) y en críticas y juicios de valor sobre las mismas. Hay, pues, una propia y verdadera teoría política, y más en discursos epidícticos del tipo del discurso fúnebre (así los de Gorgias y Lisias, por no hablar del epitafio de Pericles en Tucídides y del *Menéxeno* platónico). Pero la oratoria política y forense es, ante todo, un instrumento de la democracia y de sus decisiones políticas, que el orador ha de saber provocar en el sentido que considera correcto. Sobre esto hablaré en otro capítulo.

g) Historia

Ya vimos cómo en Heródoto y Tucídides sobre todo, pero no sólo en ellos, el relato de los acontecimientos políticos da lugar a reflexiones sobre sus causas, sobre la divinidad o sobre la naturaleza humana. Pero el hecho más importante es que de aquí surgen, en relatos, diálogos o discursos contrapuestos y en reflexiones que hace el propio autor, especulaciones sobre las ventajas y desventajas de los distintos regímenes políticos, las distintas *politeíai*, así como sobre el comportamiento del pueblo y los gobernantes[8].

h) Tratados

A partir de la precedente producción en prosa, de contenido filosófico o cosmogónico, nació ahora una literatura que produjo ensayos y más tarde verdaderos tratados. Es este un panorama bien conocido al final del siglo V y luego en el IV, con tratados de varios sofistas y filósofos. Citemos el *Sobre el estado original* de Protágoras; el *Pequeño ordenamiento del mundo* y *Sobre la serenidad del ánimo*, de Demócrito; diversas *Constituciones*, tales la *Constitución de Atenas* del Viejo Oligarca, la *Constitución de los lacedemonios* de Jenofonte y luego las diversas *Constituciones* de los alumnos de Aristóteles y la de Atenas del propio maestro.

Hay también obras descriptivas de tipo general, reformistas o utopistas, desde las de Faleas e Hipodamo a la *Política* de Aristóteles. En obras como éstas se combinan, en varias dosis, la descripción de los hechos políticos, la crítica y las propuestas de reforma, sin excluir las utopías. La diferencia respecto al diálogo consiste en buena medida tan sólo en la forma.

2. La literatura política: contenidos

Esta rápida enumeración de géneros políticos (más bien, del uso político de diversos géneros) nos ofrece un panorama en el que la política está sólo parcialmente presente, muchas veces sin distinción neta con posiciones moralísticas. Pero hace ver la riqueza del magnífico florecimiento en este sentido de la literatura ateniense. Nos presenta las diversas *politeîai* con sus característicos tipos humanos y con su contraste con la práctica. Indica sus defectos y ventajas, explica las causas de su origen y decadencia, propone reformas y alternativas.

Pero al tiempo se tocan temas más generales, como el del origen del Estado y de toda la vida política: origen que puede colocarse en la misma naturaleza humana, entendida por lo demás de manera evolutiva. Hay que recalcar que existe una tendencia a pasar de exposiciones míticas y simbólicas a la presentación directa de los hechos, de los cuales se sacan conclusiones concernientes a la interpretación de las causas o a la exhortación a la acción. A partir de fines del siglo V, primero con Tucídides y luego con la oratoria y el diálogo, se procedió con más precisión en esta dirección.

Debemos obviamente darnos cuenta de que el contexto político en que se mueve toda esta literatura es en primer término aquel que he denominado «democracia religiosa», que funda en principios divinos el equilibrio del régimen, como se puede ver sobre todo en Esquilo. Se llegó más tarde, como hemos visto, a un contexto de democracia de fundamento humano, racional, cuya teoría fue creada por sofistas como Protágoras, pero fue contrastada por pensadores más religiosos como Sófocles o Heródoto, de posiciones más tradicionales.

Sobrevino luego en Atenas y fuera de ella la crisis de la democracia y con ella la culminación de la literatura política: de la crítica radical de ciertos sofistas como Trasímaco y Calicles (en sus versiones platónicas) hasta el reformismo de aquellos que propugnaban una política de inspiración platónica, para no hablar de los diversos utopismos. Pero no es sólo esto: en el mundo griego y en el bárbaro continuaban viviendo regímenes tiránicos y monárquicos, regímenes oligárquicos y el régimen espartano. Eran objeto de crítica o admiración, según los casos, e inspiraban escritos políticos.

Quedan todavía algunos temas políticos esenciales, como el de la política exterior, que enfrentaba el concepto de independencia con el de hegemonía y que ponía en relaciones varias la *politeía* y la política exterior (en realidad, muy influida por la *politeía*); o el de la relación entre evolución política y moralidad y comportamiento humano (*epitedeúmata, trópoi*). La estabilidad y decadencia de los Estados, que es el tema central, ¿tiene o no que ver con el respeto a las normas tradicionales aprobadas por la ley? Y, en definitiva, ¿cuáles deben ser los comportamientos y características de los gobernantes ante los pueblos y los Estados para obtener aquella deseable estabilidad que es lo que buscaban todos los pensadores del mundo griego y no el progreso que nosotros buscamos[9]?

Como decía más arriba, si bien la literatura de la edad arcaica se ocupaba, en Hesíodo, Solón, Hecateo, etc., de temas generales que tienen relación, desde el punto de vista religioso o moral, con el tema de la estabilidad y la decadencia, fue en este momento cuando el tema fue ampliamente estudiado en relación concreta con los diversos regímenes políticos. Sobre la base de ejemplos míticos, imaginarios o reales, insisto, hallamos investigaciones sobre las causas del comportamiento histórico de las *politeíai*, sobre todo al nivel humano, y propuestas de reforma de las mismas e incluso de creación de otras nuevas.

Con esto estoy pasando, como puede verse, de la forma al contenido de la literatura política ateniense. Porque ateniense es, insisto, la mayor parte de esta literatura, aunque algunos de sus autores no nacieran en Atenas. Es sin duda el espectáculo de la democracia ateniense —también de otras, pero de ésta sobre todo— el que hizo llegar a Demócrito y a los sofistas a su teoría de la democracia; y es claro que ésta contribuyó grandemente a la formulación del pensamiento de Heródoto.

Incluso Píndaro, cuando justifica una concepción aristocrática de la sociedad y del Estado, fundada en las diferencias de «naturaleza» entre los hombres y las clases[10], está combatiendo precisamente el modelo ateniense. Este era, en la edad que estudiamos, el centro de la reflexión política. Y fueron a su vez los atenienses los primeros que especularon sobre todos los fenómenos que surgían de la sociedad griega. Sobre los encuentros y conflictos entre griegos y bárbaros, iluminados por Esquilo; sobre la guerra del Peloponeso, elevada a ejemplo perenne por Tucídides; sobre la debilidad de la democracia desestabilizada, de que hablan Tucídides, Aristófanes, Eurípides; sobre la constitución de Esparta, fuente de inspiración de tantos pensadores; sobre los problemas del hegemonismo, estudiados por Isócrates; sobre la decadencia de la *pólis*, de la que se ocuparon tantos autores hasta llegar a Demóstenes.

Pero después de haber hecho una sumaria clasificación, desde el punto de vista que nos interesa, veamos ahora algunos de los temas fundamentales, las líneas de fuerza de la literatura política ateniense.

a) Descripción de la vida política

La descripción de las diversas *politeíai* procedió con un extraño retraso respecto a la explicación de los hechos, la investigación de las causas y el estudio de las reformas. Es fácil encontrar aquí y allá, en los trágicos, los cómicos y los historiadores, referencias a las constituciones de los diversos Estados y a su funcionamiento, así como descripciones generalmente tópicas de la tiranía, la oligarquía y la democracia. Pero son cosas que se escriben de pasada dentro de la descripción de los procesos históricos. Incluso cuando, a punto de comenzar la guerra del Peloponeso, el Viejo Oligarca escribió su *Constitución de Atenas*, es claro que su finalidad no era una descripción científica y desinteresada. Se trataba de explicar cómo el pueblo

ateniense operaba como operaba y por qué existía un régimen que, en opinión del autor, era absurdo de por sí. También la *Constitución de los lacedemonios* de Jenofonte buscaba, y es evidente desde el comienzo, la explicación de por qué Esparta era tan fuerte y estaba tan bien gobernada, según el autor.

Hay que llegar a la *Constitución de Atenas* de Aristóteles y a los libros III-VI de su *Política* para encontrar el tipo de estudio científico y analítico que estamos buscando, de un nivel paralelo al de las obras aristotélicas de Historia Natural. Es de suponer que este nivel había sido alcanzado por las otras *Constituciones*, obra de sus alumnos. Pero no ocurría así, sin duda, con las *Constituciones en verso* (*Emmetroi politeíai*) de Critias.

b) Explicación de la vida política

Como decía, no es tanto la búsqueda del poder de las ciudades hegemónicas ni la creación de los regímenes políticos aquello que interesaba en la Antigüedad, sino el espectáculo de la ruina de los grandes y de la desintegración de los regímenes. Los fundamentos de la democracia ateniense y su proceso de actuación, por ejemplo, sólo de forma fatigosa pueden reconstruirse. Pero bien a través del mito (en la tragedia), bien directamente (en la comedia, en la historia, en las explicaciones de los oradores y de los teóricos) se nos presenta con frecuencia el drama político y humano de la ruina de la ciudad.

En contexto con éste, se indaga sobre la estabilidad de los regímenes. Ejemplos de esta actitud son la investigación realizada por Jenofonte sobre el Estado espartano, las tentativas de reforma ideal de un Platón, de un Faleas y de un Aristóteles[11], así como los programas más pragmáticos, si puede hablarse así, de un Isócrates y las exhortaciones patrióticas de un Demóstenes.

Naturalmente, las interpretaciones de la vida política son demasiado complejas y multiformes para ser estudiadas aquí, aunque muchas cosas han sido dichas ya. Van de la explicación de la derrota persa, causada por un régimen despótico y por el olvido de la ley divina (Esquilo, *Persas*), hasta llegar a la crítica, por parte de Tucídides, de la conducta irracional de los gobernantes y del pueblo de Atenas durante la guerra del Peloponeso. Pero incluso en este autor (Mme. de Romilly lo ha hecho notar) hay un cierto punto de vista

moralístico que se trasluce en la descripción de la decadencia política y moral y que es más evidente en Platón, Isócrates y Demóstenes.

No se trata de la creencia en un castigo divino, aunque, pragmáticamente, se reconoce una relación entre egoísmo individualista y decadencia del Estado. En Grecia es posible distinguir entre proceso histórico y cualquier acción divina, pero no entre una moralidad y una conducta humana. La *politeía* no ha sido nunca un simple conjunto de reglamentos escritos, una constitución: tiene un alma que se reconoce en la conducta social de gobernantes y gobernados. Es muy clara por ejemplo la respuesta de las ciudades contra las hegemonías que no las respetan, se trate de Atenas o de Esparta; y es muy clara la decadencia de los regímenes debida al desarrollo exagerado de su particularismo; es clara también la razón de la inferioridad de Atenas frente a Filipo: está en la decadencia del espíritu ciudadano de la primera. Así se pensaba.

No es que los historiadores y los teóricos olvidaran las razones basadas en la relación de fuerzas, la economía, etc. Es que las consideraban secundarias, a menos que se usaran con inteligencia y con sacrificio de lo individual en beneficio de lo colectivo. La coherencia entre los hábitos o los comportamientos de los ciudadanos (*epitedeúmata*) y las diversas *politeíai* o regímenes, es una constante.

La encontramos en Esquilo, donde resultan paralelos, en los *Persas*, la libertad y el valor de los atenienses y el régimen democrático, de una parte, y la servidumbre de los persas y la tiranía, de otra. El primer cuadro, ya sabemos, produce la victoria, el segundo la derrota. El panorama que ofrece Heródoto no es muy diferente. Y, dejando los infinitos ejemplos que nos brinda el teatro, pasemos a considerar a Tucídides, que en la oración fúnebre que atribuye a Pericles expone precisamente las virtudes humanas del pueblo en una ciudad democrática. De igual modo, Platón está interesado, más que por el Estado tiránico, por el hombre tiránico, por el oligárquico, etc. A su vez, Jenofonte explica la estabilidad de Esparta por el modo de ser de sus ciudadanos. Esto, por no hacer mención de Isócrates y Demóstenes, en los cuales es constante la unión de determinadas virtudes humanas y de la antigua democracia y la asociación de los vicios con la democracia decadente de su época. Se encuentran antecedentes de esto ya en Aristófanes.

c) Teoría y crítica de los diversos regímenes

A veces se crean, siguiendo criterios generales, esquemas que no se refieren a una sola *politeía* o régimen. Otras veces se crean sobre la base de las clasificaciones usuales de las *politeíai*, que ofrecen, incluso, tipos diversos dentro de una misma constitución. En un cierto sentido, se admite la existencia de una tipología general, que excluye a Esparta.

Y dentro de cada *politeía* se admite a veces la existencia de una forma correcta y una degenerada, así en Platón y Aristóteles, que explican cómo a partir de la forma degenerada se crea una *politeía* diversa. Otras veces se postula la existencia de *politeíai* mixtas, como ya en Aristóteles y luego, sobre todo, en Polibio.

En realidad puede decirse que la más antigua teoría política de la época arcaica surgió como crítica de la tiranía. Y en gran medida ésta continuó siendo la situación durante el siglo V y IV, tanto en Píndaro como en Esquilo y autores posteriores. Más concretamente, temas como el de la *eleuthería* o libertad, el de la *eunomía* o buen gobierno, incluso el de la *díke* o justicia, son ya claramente evidentes en un autor como Heródoto, que los refiere tanto a la democracia como al régimen espartano. Todos estos temas se oponen a la tiranía: luego se introducen distinciones entre ellos, hay una evolución que he tratado de seguir en mi *Ilustración y Política.*

Es obvio, en efecto, que estos temas son objeto de interpretaciones diversas según las fases o sectores de la democracia y, por supuesto, en los regímenes aristocráticos y oligárquicos. Esto es evidente en el tema de la justicia, que es más o menos igualitaria, según las diversas teorías; y en el de la *physis* o naturaleza, que tiene un sentido muy diferente para los aristócratas (la naturaleza en estrecha relación con la clase y el nacimiento), para ciertos sofistas (en relación con el *lógos* o razón en Protágoras e Hipias) y para Tucídides (que estudia las reacciones de la naturaleza humana en diversas situaciones, con la finalidad de construir toda una teoría de la conducta política).

Otras veces, una determinada *politeía* produce motivos propios: así el de la *isonomía* o igualdad de derechos, que hemos estudiado en conexión con el movimiento democrático de Clístenes. Pero no insisto en el tema. Recordemos la teoría de la que he llamado «democracia religiosa», la de la época de Cimón, que nos ha llegado sobre todo por Esquilo; y la de la democracia puramente humanis-

ta, que tiene sus raíces fundamentales en los sofistas (Protágoras) y los filósofos (Demócrito)[12].

En ambos casos la base está en un entendimiento recíproco entre clases y ciudadanos, en el contexto de la libertad y del respeto a la ley voluntariamente aceptada. Esta complementariedad tiene su fundamento en la guía de la razón, que hace posible la persuasión practicada por una sabiduría política superior. Pero al lado de esta teoría surgió la crítica de la misma, sobre todo en su realización práctica. Crítica que desarrollo Sófocles en la *Antígona* y el *Edipo Rey*, sobre todo en relación con posibles tendencias estatistas, contrarias a los derechos individuales y religiosos, que él temía pudieran abrirse paso en la democracia de Pericles.

Otras críticas son las de Cleón y, más tarde, las de Demóstenes sobre la debilidad de la democracia ateniense frente a la monarquía macedonia. Otras críticas todavía son las de Aristófanes y otros autores sobre el funcionamiento interno de la democracia: ya las hemos visto. Y las de Isócrates cuando, en el *Panegírico* y, sobre todo, en el discurso sobre la *Paz*, criticó a Atenas porque continuaba practicando en la política exterior principios antidemocráticos, como un tratamiento desigual de los aliados.

d) Reformismo y utopismo

Críticas de este tipo, bien claras en el Platón de la *Carta VII*, del *Gorgias*, etc., así como aquellas anteriores contenidas en la enseñanza socrática, estaban en la base de programas de reforma política que oscilaban entre el posibilismo y la utopía, pero que tienen la característica común de poseer esquemas teóricos muy radicales. Eran, de una parte, programas que llamaríamos colectivistas, como los de Faleas, Hecateo, Platón, etc.; también los expuestos con una óptica satírica por el último Aristófanes (*Asamblea* y *Pluto*). Oscilan entre la pura utopía y el puro utopismo, pero en ocasiones dejan abierta a sus autores la tentación de imponerlos de una manera que diríamos revolucionaria. Se recordará la tentativa de Platón de convertir a los gobernantes en filósofos y las vicisitudes de sus intervenciones en Siracusa; en fecha posterior, las revoluciones agrarias de Esparta, bajo el influjo del estoico Esfero.

Otras veces tales programas ofrecen simplemente el modelo de paraísos exóticos en tierras lejanas o en épocas remotas, como algu-

nos a los cuales he hecho ya alusión[13]. La problemática económica y social de esta época está en la base de estas tentativas; y la necesidad de obtener una nueva concordia entre clases e individuos. Platón, por ejemplo, atiende al bienestar económico de las clases inferiores (*Leyes* 936 b), aunque en realidad teme más los efectos desestabilizadores de la riqueza que los de la pobreza.

No puede decirse que estas constituciones sean tiránicas o puramente oligárquicas, como comúnmente se afirma. Ni siquiera cuando, en el *Político*, Platón investiga las cualidades de que tiene necesidad el pastor de hombres, que debe tomar la dirección de la sociedad humana, se olvida de insistir en que también éste —en cuanto que no es un dios— debe someterse a una ley voluntariamente aceptada; esto queda bien claro en el mito del *Político*, igual que en las *Leyes* (713 c ss.)

Todos estos reformismos y utopismos cultivan además una exigencia igualitaria, incluso cuando ésta debe coexistir con la otra, que se basa en la distinción de las diferentes clases. Faleas no sólo defiende un reparto igualitario de la tierra —semejante a otros igualitarismos de Aristófanes y Platón—, sino también una instrucción generalizada, la misma del Platón de las *Leyes*. Obviamente, la concepción igualitaria debe chocar a veces con la igualdad geométrica de las clases, establecida por primera vez por los pitagóricos y por Esparta. De todos modos el hecho notable de estas construcciones no es, como ya decía antes, la búsqueda del progreso económico ni de la expansión territorial ni de la difusión de un modo de vida considerado superior. Lo que se busca es el equilibrio y la estabilidad.

Estas *politeíai* quieren ser una medicina contra las dramáticas crisis de la historia, que proceden de la fuerza de la *philotimía* o ambición, congénita en la naturaleza humana. Son las crisis que han ejemplificado los trágicos y los historiadores, las que los primeros han querido resolver en clave de *sophrosyne* y Tucídides con el conocimiento pragmático de la naturaleza humana.

Es el momento en que se aplica una concepción de la igualdad y de la razón, frecuentemente de manera particular. Pero se toman precauciones. La ciudad ideal no puede superar, en las *Leyes*, un número reducido de habitantes, no debe estar situada junto al mar, para no caer en la tentación de la riqueza y del poder; su ejército debe ser puramente defensivo[14].

Se ha subrayado muchas veces cómo estas ciudades ideales, basadas en un colectivismo sometido a una ley superior muy fuerte, se

alejan del que fue el curso real de la historia, que a través de una cadena de hegemonías llegó a la construcción política de Filipo: especie de superestado que incluía ciudades autónomas que poco a poco quedaron reducidas a una vida propiamente local. El propio Aristóteles, como se ha dicho ya, no superó esos rasgos tradicionales en el Estado ideal que propone en los libros VII y VIII de su *Política*. Su estudio de las *politeíai* griegas le hacía construir otra constitución que incluía lo mejor de aquéllas y, según el filósofo, carecía de sus elementos de peligro y desestabilización.

Estos elementos peligrosos dependían en parte de las circunstancias materiales, que operaban sobre la base de las tendencias a la *hybris* propias de la naturaleza humana; tendencias tiránicas, podríamos decir. Pero dependían también, en Platón, de la falta de una educación general fundada en la razón, la única capaz de inducir a los ciudadanos a la virtud política, equivalente a la virtud general.

Esta virtud política general busca sustituir a las anteriores virtudes políticas. Porque en Pericles (en Tucídides) o en los discursos de Gorgias o en Esquilo, existían las virtudes democráticas, como en Píndaro existían las virtudes aristocráticas. Estas virtudes pueden variar, pero intervienen siempre en todas las *politeíai* y en su concepción. Y no debemos olvidar que entre estas virtudes está la de la sabiduría, de la inteligencia en la conducta política, que alcanza en Tucídides su máxima valoración y asume características de guía de todas las otras.

Al contrario, en la fase más antigua todas las virtudes estaban condicionadas por un punto de vista religioso: el dios hace triunfar o niega el éxito, a veces en relación con la conducta justa o injusta, pero con frecuencia de modo incomprensible. Este resto inexplicable merece ser subrayado: en Tucídides se presenta en forma laica como golpe de fortuna imprevisible.

Un tanto diverso es el caso de Isócrates que, acusado con frecuencia de idealismo y conservadurismo, intentó abrir una vía al futuro. Ciertamente, su reforma interna, ya lo dije, era tan sólo una vuelta a la *pátrios politeía* o constitución de los padres, que era ideal e irrecuperable. Y con igual inspiración, en la política exterior no se limitaba a las críticas, sino que propugnaba, como sucede en los mencionados discursos, un nuevo modo de proceder. Consistía en extender a la política exterior los principios democráticos de la *eunoia* o benevolencia y de la *koinonía* o concordia: conceptos que estaban en el centro de la teoría democrática y que para el sofista Antifonte eran precisamente «virtud».

El concepto de hegemonía no era abolido, pero tendía a transformarse en el de liga de ciudades o confederación, concepto que prevaleció definitivamente en la historia griega sucesiva[15]. Este reformismo isocrático, a nivel interno y externo, fue superado por la evolución de las fuerzas históricas, que por vías diversas hacían avanzar los viejos problemas en las monarquías helenísticas. Pero contenía tantos elementos salvables para el futuro como los reformismos más o menos utópicos de que me he ocupado.

e) El estado original

Finalmente, como es sabido, los filósofos griegos fundaron teorías sobre la organización de la sociedad y de la *politeía* a partir del estado originario imaginado a la luz de los pueblos salvajes, como en los mitos de los orígenes que conocemos en Hesíodo y sobre todo en la comedia. Esta teoría, cuyos principales representantes son Demócrito, Platón y Aristóteles, busca a veces establecer los fundamentos humanos de la cultura y de la vida política, otras explicar y justificar determinadas *politeíai* existentes o irreales.

Hay ciertamente precedentes en los mitos sobre los héroes culturales como Prometeo o Palamedes, mitos utilizados para inducciones o extrapolaciones puramente intelectuales. Hay conexión con algunas utopías o *politeíai* de pueblos imaginarios de las que he hecho mención. En todo caso, son construcciones que tienen el mérito de haber ofrecido por vez primera un encuadre explicativo de toda la vida social, cultural y política del hombre.

Hay que obtener de todo esto algunas conclusiones generales. Los griegos han descubierto la reflexión política y la han transferido a un número creciente de géneros diversos. Esta reflexión, que sigue a la praxis, critica o elogia o explica o propone reformas. No es enteramente gratuita, entra en la exigencia de formar y educar al político y al ciudadano y, a veces, propugna nuevos regímenes. Pero es una reflexión política que, desde puntos de vista diversos, busca definir, clasificar, establecer causas, aplicar remedios basados en la investigación de esos puntos de vista. Una época de máximo fervor político en las ciudades, de regímenes en contraste, de guerras incesantes, de conflictos entre independencia y sumisión a una hegemonía, entre colectivismo e individualismo, entre religión y laicismo, se prestaba evidentemente a esta reflexión mejor que la época ante-

rior o que la sucesiva, aunque tampoco éstas fueran estériles en este sentido.

La reflexión política no creó los sistemas de la praxis, que como mucho trató de reformar, sin gran éxito, pero los explica y los justifica frente a los sistemas precedentes y a los de inspiración contraria. Apenas se dio el fenómeno de una teoría que creara una política nueva, tal la del marxismo: son aproximaciones tan sólo los intentos de los platónicos en Siracusa y la revolución de Agis en Esparta. El fenómeno que se dio en general fue otro: la crisis de un sistema promovió su formulación teórica, sobre todo en el caso de la democracia en sus diversas variantes: promovió también la crítica. La crisis de las tiranías y oligarquías en el siglo VI promovió su crítica y luego las diversas teorías de la democracia. Y la crisis de ésta y de la totalidad de la vida política en el siglo IV promovió ideas reformistas radicales, a veces utopísticas, pero siempre con una secreta conexión entre los modelos políticos y los humanos en que aquéllos se fundaban, con una crítica que llamaríamos moral.

Por debajo de la teoría y antes que ésta, fluye el río de la historia, que con frecuencia la deja atrás, superándola, como aconteció sobre todo en época helenística. Pero un mundo tan pequeño como el de la antigua Grecia, aunque inserto en el más amplio del Próximo Oriente, fue sin duda, gracias a la multiplicidad de las ciudades y situaciones, suficiente para procurar un modelo al rico y amplio mundo de las teorías políticas.

Con sus contradicciones y lagunas, las teorías políticas griegas recogen tantos elementos universalmente humanos que se reencuentran en situaciones comparables, que su validez está garantizada, al menos como elemento de contraste. Esto sin insistir en el hecho de su originalidad, de su nacimiento, prácticamente sin precedentes extranjeros, a partir de los hechos mismos de la vida de las *politeíai* contemporáneas.

NOTAS

[1] Véase mi trabajo «Origen del tema de la nave del Estado en un papiro de Arquíloco», en *Aegyptus* 35, 1955, pp. 206-210.

[2] Es muy extensa la bibliografía sobre la interpretación política de la tragedia. Algunas referencias sobre Esquilo: G. Murray, *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, Oxford 1940; G. Thompson, *Aeschylus and Athens*, Londres 1946 (trad. ital., 1949); K. Reinhardt, *Aeschylos als Regisseur und Theologe*, Berna 1949; F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, Nueva York 1949; E. T. Owen, *The Harmony of Aeschylus*, Toronto 1952; E. R. Dodds, «Morals and Politics in the Oresteis», *PCPhS*, N.S., 1960; G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1976; F. R. Adrados, «Struttura formale ed intenzione poetica dell'Agamennone di Eschilo», *Dioniso* 1977, pp. 91-121. Sobre Sófocles: V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles*, Oxford 1956 (trad. inglesa); C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*. Oxford 1965 (2.ª ed.); H. Diller, *Menschliches und göttliches Wissen bei Sophocles*, Kiel 1950; F. R. Adrados, «Religión y política en la Antígona de Sófocles», *RUM* 13, 1964, pp. 493-523 (recogido más abajo); íd., *Ilustración y Política*, cit, p. 155 ss. Las opiniones sobre Eurípides son mucho más complejas, es imposible exponerlas aquí.

[3] Cf. Ch. Whitmann *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, Mass., 1964.

[4] Véase W. Aly, *Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seine Zeit*, Gotinga 1921 (reimpr. 1969); O. Regenbogen, *Solon und Krösus*, art. de 1950, en W. Marg, *Herodot*, Munich 1952, p. 374 ss.

[5] Cf. «The Life of Aesop and the Origins of Greek Novel in Antiquity» (Adrados 1979), pp. 93-112. También *Historia de la Fábula Greco-Latina*, Madrid 1979-87, I, p. 661 ss.

[6] Cf. R. von Pöhlmann, *Geschichte der sozialen Frage und des Sozialismus in der antiken Welt*, Munich, Beck, 1923, I, pp. 84 ss.; II, 5 s. y 283 s.

[7] Cf. P. Bádenas, *La estructura del diálogo platónico*, Madrid, C.S.I.C., 1984, con mi prólogo; y mi trabajo arriba citado «La lengua de Sócrates y su filosofía».

[8] Entre otros muchos estudios merecen citarse, sobre Heródoto: J. L. Myres, *Herodotus, Father of History*, Oxford 1953; H. Strassburger, «Herodot und das Perikleische Athen», en W. Marg (ed.), *Herodot*, 1952; H. R. Immerwahr, *Form and Thought in Herodotus*, Cleveland 1966; W. Fornara, *Herodotus*, Oxford, 1971, etc. Sobre Tucídides: O. Regenbogen, «Thukydides als politischer Denker», *Hum. Gym.* 4, 1933, pp. 2-25; J. H. Finley, *Thucydides*, Cambridge, Mass, 1942; J. de Romilly, *Thucydide et l'impérialisme athénien*, París 1947; G. B. Grundy, *Thucydides and the History of his Age*, Oxford, Blackwell, 1948; A. G. Woodhead, *Thucydides on the Nature of Power*. Cambridge Mass., 1970. También mi *Tucídides*, Madrid, Hernando, 1952, I, p. ss. e *Ilustración y Política* cit., *passim*.

[9] Cf. el libro de Mme. de Romilly, *The Rise and Fall of States according to Greek Authors*, Ann Arbor 1977.

[10] Habla de ciudades en que gobiernan los sabios y de otras dominadas por el pueblo violento: *Píticas* II 87 ss.

[11] Véase su *Política*, VI-VIII.

[12] A más de lo que digo más arriba y de mi *Ilustración y Política* cit., véase sobre Esquilo la bibliografía citada en nota 7; sobre la democracia humanista, a más también de obras ya citadas, D. Loenen, *Protagoras and the Greek Community*. Amster-

dam 1940; E. Dupréel, *Les sophistes*, Neuchâtel, 1948; F. Enriques-M. Mazziotti, *Le dottrine di Democrito di Abdera*, Bolonia 1948; M. Untersteiner, *The Sophists*, Oxford 1954; y E. A. Havelock, *The liberal temper in Greek Politics*, New Haven, 1957.

[13] Sobre la teoría política platónica véase el próximo capítulo, así como la *Paideia* de Jäger, México 1945, y E. Barker, *Greek Political Theory. Plato and his predecessors*, Londres 1925; también Adrados, «La interpretación de Platón en el siglo XX», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, S.E.E.C., pp. 241-273 y la parte III de *Ilustración y Política*, cit.

[14] Sobre el igualitarismo y geometrismo de las ciudades ideales griegas véanse también las reconstrucciones topográficas de L. Moya Blanco, *Las ciudades ideales de Platón*. Madrid 1976.

[15] Para Isócrates cf. el trabajo de Mme. de Romilly, «Eunoia in Isocrate, on the political importance of creating good will», *JHA* 78, 1958, pp. 52-101. 1958. Sobre las circunstancias políticas que están en la base de las ideas de Isócrates, cf. T. T. S. Ryder, *Koine eirene*, Oxford 1965.

Capítulo IV
LITERATURA Y EDUCACIÓN: EL TEATRO

1. Planteamiento general

Hemos visto cómo la Literatura ateniense es en buena medida literatura política, lo que iba indisolublemente unido al tema de la formación y la conducta del hombre, de la moralidad en suma. Al tiempo, en Atenas estaba en boga la literatura anterior, épica y lírica, que igualmente se referían a los ideales humanos, a veces en contexto político.

Pues bien, era la literatura la fuente principal de la formación del hombre ateniense y, en realidad, del hombre griego; y, mayoritariamente, con pequeñas excepciones a partir de fines del siglo V, la literatura recibida por vía oral, cantada o recitada.

«Sabios» es como se consideraban a sí mismos los poetas: por ejemplo, un Píndaro (*Píticas* I 110, *Ístmicas* I 45) o un Aristófanes (cf. *Nubes* 520 ss.)[1]. Platón dice en la *República* (606 e) que Homero fue el educador de Grecia y Protágoras (en Platón, *Protágoras* 316 e) presenta como predecesores suyos a Homero, Hesíodo y Simónides. Aristófanes dice en las *Ranas* (1054) que el poeta es el educador de los adultos.

La educación ateniense, es sabido, se centraba en la música y la gimnasia; pero el término «música» une lo que nosotros separamos como música y poesía. En la escuela se estudiaban los poetas y se

aprendía a cantarlos o recitarlos, lo que se practicaba en el banquete. Se trataba de literatura tradicional: épica y lírica. Esta poesía, bien a través del mito, bien directamente, inculcaba los ideales tradicionales de valor, conducta honorable, solidaridad familiar, patriotismo, fe en los dioses. Es una moral mixta, ya lo hemos visto: ya aparecen ideas de estricta moralidad, ya de «hacer bien al amigo y mal al enemigo», ya de pura admisión de la debilidad humana ante avatares imprevisibles enviados por los dioses. A veces en contexto político —lo hemos visto en Hesíodo y Solón, sobre todo— a veces no.

Toda esta «música», que traduzco con el término aproximado de literatura, se cultivaba en tres lugares, preferentemente:

a) En la fiesta. En Atenas había fiestas innumerables, de las cuales la que tenía un carácter más musical o literario (no la única) era la de las Panateneas, a la que Pisístrato dio esplendor y en la que se celebraba el concurso de ditirambos. Pero los atenienses viajaban a otras fiestas de carácter musical, notablemente a las de Apolo en Delos y Delfos. La fiesta era el hogar principal de la poesía lírica y épica, su enseñanza en la escuela no es sino una socialización secundaria. Por supuesto, a estas fiestas podían asistir en principio todos los atenienses. Pero no podían ser un lugar de enseñanza regular.

b) En las escuelas, donde se enseñaban las primeras letras al tiempo que la poesía. Tenemos documentos literarios y gráficos. Pero no había una escolarización total; cursos regulares durante varios años estaban reservados, se piensa, a las clases pudientes. Y tampoco podemos pensar en una enseñanza sistemática. Platón, en las *Leyes*, propuso la enseñanza general obligatoria a cargo del Estado; pero este era un ideal no cumplido en Atenas.

c) En el banquete, que era, por así decirlo, una fiesta particular. Sabemos cómo en él se cantaba la antigua lírica (Alceo, Teognis, etc.) y los «escolios» o canciones de mesa, de las que tenemos una pequeña colección de fines del siglo VI o comienzos del V. Se añadían fábulas, chistes, símiles, etc.: la escena del final de las *Avispas* de Aristófanes es una buena ilustración. Ahora bien, el banquete era una institución minoritaria, propia de los nobles.

Sucedía, pues, que la enseñanza a través de la poesía tenía graves limitaciones. De un lado, en cuanto al público: la poesía no era accesible o no era accesible de un modo suficiente a un gran número de atenienses. De otro, en cuanto a la poesía misma. Era poesía tradicio-

nal, en Atenas la épica y la lírica eran una herencia de la edad anterior y de lugares de Grecia diferentes. Y no podía referirse a los problemas actuales, vivos, de Atenas.

Ciertamente, la vida política de la ciudad, tan activa, era una enseñanza de comportamiento humano y democrático, del detalle de la técnica política también. Y estaban los oradores en la Asamblea, en el Consejo, en los tribunales: defendían sus propuestas aleccionando al público.

Esto era todo: el ateniense recibía su formación de la poesía tradicional y de la praxis política, casi siempre por vía oral. Aunque el analfabetismo era raro en Atenas, sólo la tragedia comenzó, en un momento dado, a editarse y venderse, como consecuencia de su éxito. Lo habitual era recitar y oír, no había ediciones, sólo ejemplares de uso personal para la recitación. Cierto que algunos filósofos que vivían en Atenas y los sofistas (Demócrito, Anaxágoras, Diógenes de Apolonia, Protágoras, etc.) comenzaron a escribir su producción literaria: pero debía de ser de difusión muy limitada, son *hypomnémata* o «recuerdos», la difusión de sus ideas se hacía también, en lo fundamental, oralmente.

Hay que distinguir, así, entre una transmisión de la antigua poesía y el nuevo pensamiento para las minorías y una poesía dirigida a la totalidad del pueblo. Esta poesía es el teatro: su introducción fue la gran novedad en el ambiente cultural de Atenas, fue o aspiró a ser la gran fuerza educativa. Puesto que se le enfrentaban, a partir de un momento, dos sectores: el de la filosofía y el de la retórica.

El panorama era aproximadamente el siguiente. Continuaba el concepto y la acción de la poesía en general, épica y lírica, como fuerza educativa, aunque con las cortapisas aludidas. A su lado, desde el 534 al 506, estaba la tragedia, que luego siguió representándose en reposiciones; desde el 485 en adelante, la comedia, aunque sólo desde el 427 nos sea conocida y aunque tenga en el siglo IV el nuevo carácter de poesía de tipo privado de que he hablado.

Con el teatro, sobre todo con la tragedia, Atenas dispuso de una nueva poesía, creada ahora para los problemas de ahora, aunque los tratara por medio de paradigmas míticos. Era una poesía para todos, patrocinada por el Estado con sus concursos teatrales y dirigida al pueblo todo. Para los que no podían pagar la entrada se creó el *theorikón* o caja de espectáculos.

Junto a esta poesía no existía otra cosa para todo el pueblo que los discursos en la Asamblea y demás, a que he aludido. Sólo a partir

del 415 aproximadamente comenzaron a escribirse y leerse esos discursos. Antes de esto, la literatura no poética, oral o escrita, es cosa de los años cuarenta en adelante: actuaciones públicas o ante sus amigos y discípulos de filósofos y sofistas, escritos de los mismos. Era esencialmente minoritaria. Por supuesto, muy alejada de la concepción trágica: buscaba modelos racionales de la vida humana y ello en muy diversas direcciones, de las cuales he hablado ya. Ya se daba al Estado un fundamento de acuerdo racional, ya se insistía en el relativismo e individualismo, ya en la igualdad de la naturaleza humana, ya en la «justicia» del más fuerte.

Luego, en el 427, llegó Gorgias a Atenas y se presentó como *rétor*, entendiendo la retórica como arte de persuasión, independientemente de la moralidad. Como ciertos sofistas, era escéptico sobre la posibilidad de alcanzar la verdad; y era poco optimista sobre el poder de la razón. Publicaba *paígnia* o «juguetes», piezas de oratoria ficticias destinadas a la enseñanza.

Los filósofos, los sofistas y un *rétor* como Gorgias se dirigían tan sólo a un cierto sector de la sociedad, los jóvenes ricos que querían entrar en política y que, de otra parte, se divorciaban de los antiguos valores tradicionales. Hay que suponer que sus escritos tenían escasa difusión. Para la mayoría sólo estaba la moralidad popular, mixta entre los valores morales y los puramente agonales o competitivos[2]: le llegaba ya por vía oral, tradicional, ya por la antigua poesía; también por la comedia.

Al lado estaban los influjos que pudieran llegarle del ambiente de la sofística, que recibía con desconfianza: bien se ve en las *Nubes* de Aristófanes y en tantos textos de Platón. Y en la desconfianza contra los amigos ilustrados de Pericles, perseguidos judicialmente, y en las mismas precauciones de Pericles en su conducta y en sus discursos públicos. Sólo en pequeños círculos se difundía el nuevo pensamiento.

Otros escritos en prosa empezaron a surgir desde los años veinte: la historia de Heródoto, de Helanico y Tucídides, ciertas *tékhnai* o «artes» (por ejemplo la de Sófocles sobre el coro), los escritos de Hipócrates. Se dirigían, también, a círculos restringidos y estaban bajo el influjo ya de la poesía y la tragedia, ya del pensamiento racional. En cuanto a Heródoto, se nos cuenta que leyó sus *Historias* en Olimpia: signo de la importancia de la transmisión oral.

Y luego hay, a partir de los años veinte del siglo V, una nueva corriente que intentaba, ésta sí, dirigirse a todo el pueblo ateniense, darle nuevas normas de conducta: normas generales y fijas, pero fun-

dadas racionalmente. Me estoy refiriendo a Sócrates, un ciudadano ateniense con raíces tradicionales y al tiempo racionales. Nacido en el 469 sólo por estas fechas caló su actuación; la conocemos por las *Nubes* de Aristófanes, del 423, que le mezcla en un todo indiscriminado con los demás representantes de la nueva intelectualidad, filósofos y sofistas. Y le trata con igual desconfianza.

Esta aventura de crear un pensamiento no trágico, un pensamiento a la vez moralizado y racional, con trascendencia política desde luego y dirigido a todo el pueblo, fue la de Sócrates, continuado por Platón y por toda la escuela socrática. Se quedó, ciertamente, en pura teoría, aunque la trascendencia para el futuro fue inmensa.

Hay que señalar que esta empresa luchaba en varios frentes, algunos de los cuales vamos a explorar. En primer lugar, con la tragedia, que era la fuente más inmediata del pensamiento popular. En segundo lugar, con el relativismo de la sofística y de Gorgias, que representaba para Platón, en el *Gorgias*, el gran enemigo: el principio de la desmoralización de los ciudadanos y de la idolización del poder. Poesía (léase tragedia) y retórica (léase sofística también) son los rivales de Sócrates y Platón en esa lucha por el alma de Atenas, por la definición de lo que debía ser la vida política de la ciudad.

2. El teatro

En este apartado nos vamos a ocupar del teatro, pero más específicamente de la tragedia. Pues la comedia, aunque también tenía su justicia, como dice Aristófanes (*Acarnienses* 500), y trataba de defender la antigua moralidad y valor y criticaba los abusos políticos, tiene menos novedad y trascendencia. Porque es menos original y porque es comedia y lo envuelve todo en risa y es difícil, muchas veces, deslindar la idea de la sátira, el sarcasmo y demás. Hemos estudiado ya, y no voy a repetirme, el papel de la teoría político-moral en Esquilo, principal representante para nosotros de la ideología de la que he llamado «democracia religiosa». Fue, creo[3], una innovación suya la «trilogía ligada», en que un mismo tema se desarrolla a lo largo de las generaciones, dando lugar a la lucha de las ideas —conflictos de autoridad y libertad, de crimen y castigo, de hombres y mujeres— hasta llegarse a una pacificación: un acuerdo, un acto de humanidad, un perdón. Muy influido por Hesíodo y Solón, desarrolló, de otra parte, el tema del castigo del injusto por obra del dios y ello con una

trascendencia política. Moralidad, justicia y libertad, respeto a las leyes divinas en suma, son para él los fundamentos tanto de la vida del individuo como de la vida política de la democracia ateniense.

Si recojo aquí estas ideas es, simplemente, para recalcar la existencia en Esquilo de un elemento no trágico, la «ruptura del dilema trágico» de que hablé en otra ocasión[4].

Pero Esquilo es bien consciente de que esa justicia actúa dentro de un acontecer trágico. Sólo por el sufrimiento llega el aprender (*Agamenón* 177 ss.); no hay triunfo sin sufrimiento (*Suplicantes* 442). Pues bien: es esta grandeza y sufrimiento del héroe lo que a la larga caló más. Los trágicos que siguieron a Esquilo se centraron en este tema, aunque no sean ajenos a su repercusión política. La trilogía ligada desapareció, la acción y el sufrimiento del héroe quedaron en el centro. Es este tipo de tragedia, el que ponía por modelo a hombres grandes cuya acción se admiraba, pero producía horror y el poeta desaconsejaba, el que ocupaba el centro de la escena ateniense.

La tragedia admiraba y hacía admirar al héroe, pero también le lloraba y aconsejaba *sophrosyne*: prudencia, templanza, que es lo que los héroes no tienen. ¿En qué quedamos? ¿No habría una salida, un compromiso racional de acción y de éxito? ¿O de renuncia al éxito exterior?

En respuesta a esta pregunta surgieron las filosofías racionales de la sofística, de que he hablado. Y la filosofía socrático-platónica, con vocación de llegar a las mayorías, de revolucionar al hombre y al Estado. No es de extrañar, pues, que, como antes dije, fuera con la tragedia con quien primero chocara.

Es en el *Banquete* platónico donde encontramos el más claro testimonio del duelo entre la Poesía (más concretamente el Teatro y, dentro de él, la Tragedia) y la Filosofía, la de Sócrates y Platón, por el alma de Atenas. Así es como veía el diálogo un libro de Gerhard Krüger[5] y así lo expliqué yo, con ulteriores precisiones, en un trabajo titulado «El *Banquete* platónico y la teoría del teatro»[6].

En este diálogo teatro y filosofía aparecen bajo la advocación de Eros, que significa en todos los casos una búsqueda, una apetencia de felicidad. Tienen, pues, mucho en común, pero dentro de esa comunidad hay una rivalidad manifiesta: hay una vieja discordia (*palaià diaphorá*) entre la Filosofía y la Poesía, como se dice en la *República* (607 b). El *Banquete* deja bien clara la superioridad de Sócrates, es decir, de la Filosofía. Da la más profunda definición de Eros y permanece despierto y marcha a reanudar su vida ordinaria cuando sus

rivales quedan hundidos en un profundo sueño. No es menos claro lo que hay de común.

A su vez, el mito aristofánico de los hombres partidos, que recobran su antigua felicidad cuando se unen en la primitiva esfera, deja bien claro que esa reconstrucción del mundo feliz de los orígenes es la esencia de la comedia. Y el retórico parlamento de Agatón califica a Eros de «salvador excelso» en el sufrimiento, el miedo, la añoranza, la palabra (197 e): es a la esencia de la tragedia a lo que se refiere.

Pues bien, esa misma curación, esa misma felicidad es la que ofrece la Filosofía a través de la definición socrática de Eros como el que busca la Belleza y de la propia imagen de Sócrates como el hombre que despierta un divino entusiasmo, como Eros redivivo. Y no hay más que pasar a otros diálogos platónicos para confirmar esto. Es el cuidado del alma lo que Sócrates predica en la *Apología* (29 b, 30 b) y el filósofo es calificado de médico y de único verdadero político en el *Gorgias* (521 s), mientras que en la *República* la Filosofía es la que introduce la Justicia en el alma y las ciudades de los hombres.

Recuérdese el pasaje bien conocido de este diálogo (473 d) que dice que «a no ser que los filósofos reinen en las ciudades o que cuantos ahora se llaman reyes y dinastas practiquen noble y adecuadamente la Filosofía (...) no hay tregua, querido Glaucón, para los males de las ciudades y creo que tampoco para los de la raza humana». En la *Carta VII* (326 e ss.) Platón imagina la vida en Siracusa bajo el gobierno filosófico como «infinitamente feliz».

Todo esto no puede entenderse de un modo suficiente si no se recuerda que tanto el Teatro como la Filosofía —lo mismo la socrática que la de una serie de pensadores anteriores— aspiran a la educación del hombre. A ser sus guías y ofrecerle una imagen del mundo, solucionar sus problemas en la conducta privada y la pública, sacarle de los riesgos y dolores que envuelven constantemente a los héroes de la poesía y al hombre común, sobre todo en cuanto intenta destacar.

Con los sofistas comenzó para los jóvenes de Atenas que lo desearan y pudieran pagarlo un verdadero *curriculum* educativo, más allá de la música y la gimnasia de la enseñanza de los niños. Ahora y luego con Sócrates y los socráticos comenzamos a ver empleado el verbo *paideúein* en el sentido general de «educar», no ya en el primario y etimológico referido a la educación elemental del niño.

En el diálogo de Platón que lleva su nombre, Protágoras confiesa «ser sofista (esto es, sabio) y educar (*paideúein*) a los hombres» (317 b); y más adelante (319 e ss.) se presenta como especialista en la *pai-*

deía o educación, por contraste con Pericles, que no supo educar a sus hijos.

Y esta es la esencia misma del socratismo y el platonismo, por grandes que sean las diferencias respecto a las formas sociales de la enseñanza y al contenido de la misma. Sócrates confiesa en la *Apología* (24c) que se dedica a «educar a los jóvenes» (*paideúein toùs néous*) en el sentido general de *pláttein* «formar» (cf. *Leyes* 671 e); y Platón habla de «formar las almas con palabras» (*República* 377 c). Las citas podrían ser infinitas. En realidad, la enseñanza de los sofistas tenía un componente práctico, mientras que la socrático-platónica se dirigía no a otra cosa que a la formación moral del hombre, formación basada en la búsqueda de la verdad y que tenía como finalidad orientar el comportamiento en la vida por el camino de la justicia y la felicidad. Pero siempre y en todos los casos había una gran fe en el poder de la educación, que «crea naturaleza» según Demócrito (B 33).

Es bien sabido que fue Werner Jäger quien tomó el término *paideía* —que también pasó a significar «cultura» en general— como *Leimotiv* para su amplia y famosa exposición del desarrollo de la reflexión sobre el hombre entre los griegos. Arrancó, es bien claro, del uso lingüístico de los sofistas y platónicos, que ampliaron el etimológico y común de la palabra: es en Platón, en realidad, en quien culmina la exposición de Jäger. Pero cuando Platón amplió el concepto y lo refirió también a la poesía arcaica y clásica, contaba con precedentes antiguos.

Pues hemos visto cómo Protágoras y Platón nos presentaban como predecesores suyos en la educación de los griegos a los poetas a partir de Homero. Eran los «sabios» tradicionales, eran así como se consideraban a sí mismos los poetas.

Pues no sólo poseían los poetas la verdad, como de sí mismo proclamaba Hesíodo (*Teogonía* 22 ss.), sino que impartían a todos las normas del correcto comportamiento. Así lo hemos visto para los poetas arcaicos. Eran hombres inspirados, en contacto con la divinidad, y el fin de sus enseñanzas era evitar futuras desgracias, por ejemplo, errores que Hesíodo desaconseja a su hermano Perses y a los reyes; o bien procurar una educación moral, política y práctica en términos generales, tal la que impartía Teognis a Cirno.

Este es el papel que en Atenas desempeñaban los trágicos y cómicos: en su tiempo eran considerados como los «poetas» por excelencia, los sabios y consejeros por antonomasia. Así, Aristófanes introducía en las *Ranas* el debate entre Esquilo y Eurípides para ver quién

era más sabio educador del pueblo; y él mismo se atribuía la «justicia» en *Acarnienses*, como hemos visto. Trágicos y cómicos heredaron este papel y esta consideración de sus predecesores los poetas líricos: el teatro es en su origen poesía lírica, aunque tenga características especiales. Y se representaba, igual que la lírica coral, en un concurso público en ocasión de una gran fiesta de la comunidad.

Pero, según he dicho, con ciertas excepciones el mensaje de los poetas líricos llegaba directamente sólo a pequeños grupos: los participantes en fiestas muy específicas, los comensales de ciertos banquetes, los que acompañaban una boda o una ceremonia fúnebre. Y las filosofías que exponían, si cabe la palabra, no podían ser más diversas. Podía tratarse del elogio de la acción y del riesgo, así en el caso de un Tirteo o un Píndaro. O bien ofrecían una visión moralizada del mundo, en virtud de la cual la acción injusta era castigada, así en Hesíodo o Solón. O insistían en lo incierto del éxito humano: los dioses intervienen en forma imprevisible, no siempre para castigar al malvado, así con frecuencia en Arquíloco, también en el mismo Solón. Y mezclada variamente con estas ideologías está la que proclamaba, apoyada por el dios de Delfos, la necesidad de aceptar una moderación y un límite, de centrarlo todo en la medida, la oportunidad y la *sophrosyne*.

No voy a entrar en detalles, algunos han sido dados ya. Me interesa solamente establecer el contraste con el teatro ateniense, una vez que he bosquejado los puntos comunes. Para luego estudiar la continuidad y el contraste entre este teatro y la filosofía socrático-platónica.

En el teatro hallamos, ya lo he apuntado, poesía dramática dirigida al pueblo todo de la ciudad, no a un grupo restringido. Era en las Leneas y Dionisias, las más grandes fiestas musicales de Atenas, organizadas por la ciudad misma. Había un jurado constituido por los propios arcontes de la ciudad, ésta pagaba la entrada a los ciudadanos menos pudientes según se ha dicho ya; los gastos que los «coregos» organizadores debían aportar era una prestación equivalente a lo que nosotros consideramos un impuesto del Estado.

Consecuentemente, el teatro se dirigía a todos, aportaba su lección a todos. Eran, en principio, problemas colectivos —sociales, políticos— los que debatía. En su centro estaban el poder y los súbditos, la conducta justa o injusta de unos y otros y sus consecuencias. El de la relación y enfrentamiento de los sexos, hombres y mujeres. Y luego las grandes preguntas: ¿por qué el dolor y el sufrimiento?, ¿qué intervención tienen los dioses en ellos?, ¿es que la injusticia es

castigada o no siempre es así?, ¿un hombre debe ser juzgado por su éxito en la acción o ésta debe tener sus límites?, ¿qué relación debe haber entre la moral agonal, la de los héroes homéricos y pindáricos, y la de la *sophrosyne*, es decir, la moderación y el límite?

Ciertamente, no podemos esperar una respuesta unitaria de los distintos poetas. El temario, de otra parte, se amplía en Eurípides, con paso frecuente a lo individual y privado. Pero resulta esencial que no se trata tan sólo de establecer una verdad, una doctrina: se trata de aconsejar, educar al pueblo de Atenas. En ocasiones, el poeta lo hace ver claramente en los versos finales del corifeo, así en el *Edipo Rey* de Sófocles:

> Ciudadanos de Tebas, mirad, éste es Edipo.
> Descifrador de enigmas y hombre el más poderoso,
> todos a su fortuna miraban con envidia.
> ¡Mirad ahora a qué ola llegado ha de infortunio!
> No juzguéis, pues, dichoso a otro mortal alguno
> que no haya aún contemplado aquel último día,
> en tanto no termine su vida sin dolor.

«Ciudadanos de Tebas»: de Atenas, podría decirse. Me gustaría referirme al libro de Bernard Knox, *Oedipus at Thebes*[7], en que ofrece el paralelo entre Edipo y la ciudad de Atenas. Pero no es necesario. El final puede ser así de explícito o puede presentar hechos que constituyen una advertencia, así en el caso de uno que se repite varias veces en diversas tragedias de Eurípides:

> Mil cosas cumple Zeus en el Olimpo,
> cumplen los dioses muchas no esperadas:
> lo creído no tuvo cumplimiento,
> a lo increíble halló salida el dios.
> Tal fue el fin de esta tragedia.

En todo caso, es igual. Si se presenta el drama de Agamenón o el de Creonte y Antígona o el de Medea y Jasón, es a los atenienses a quienes se dirigen los trágicos. Se trata de advertencias para no obrar en una dirección equivocada, poniendo el orgullo o el deseo de poder o la rotura desvergonzada del compromiso por delante de lo que es justo. La tragedia es una parábola, una fábula que ofrece la realidad de todos los tiempos y lugares a través de lo sucedido en el antiguo mito de tal o cual localidad. En la comedia ni siquiera hay a ve-

ces este travestismo, los consejos son dados directamente en la parábasis y en ciertos corales (indirectamente en otras ocasiones).

Puede decirse, en resumen, y vuelvo sobre lo mismo, que en el siglo V ateniense el principal instrumento educativo que permanecía vivo y no era una simple herencia del pasado, era el teatro. Es su dominio el que vinieron a disputar la sofística primero y la filosofía después.

En el teatro hay adoctrinamiento del pueblo y hay una visión humanista, general, de los problemas del hombre. Con Eurípides se extiende ya explícitamente —antes implícitamente muchas veces— a la mujer, el labrador, el hijo natural, el siervo. Y hay un ambiente democrático, horror y miedo a la tiranía, un ideal de un pueblo libre y respetuoso con el poder, de un poder unido a normas de piedad y moderación, respetuoso a su vez del súbdito. Un soplo de libertad en todas partes. Pero una angustia, también, por el destino humano.

Imposible es, en todo caso, dar una definición general de la ideología de la tragedia: no la hay exactamente, hay infinitas variedades. Ni voy a entrar en el debatido tema de «qué es la tragedia» que, por ignorancia de lo que precede, ha dado lugar a veces a respuestas demasiado exclusivistas. Pero hemos de hacer un esfuerzo para trazar algunas líneas generales. Es desde fuera, por oposición, como mejor se llega a definiciones en casos como éste. Si la filosofía vino a sustituir al teatro como educadora de Atenas, es que veía en aquél insuficiencias, cosas que ella venía a superar. Hablemos primero de la tragedia, luego diré algo de la comedia.

La tragedia trata de ilustrar, mediante ejemplos del mito, el mundo de la acción humana y reflexionar y aconsejar sobre ella. Sus principios son dos: que todo lo humano es solidario, los hombres no pueden dividirse en clases con distinto ideal de comportamiento; y que el hombre no puede renunciar a la acción, la acción es su grandeza, pero comporta al tiempo peligros. En realidad, el punto de partida está en la moral tradicional, popular, de que ya he hablado. Se basa en los valores del éxito (ser *agathós*), de la sanción social (que convierte algo en *kalón*, hermoso), de los lazos de familia y amistad. Pero que acepta también criterios restrictivos, el de la *díke* o justicia entre otros.

Ahora bien, en la dura realidad de las luchas ideológicas y políticas del siglo V, todos estos conceptos estaban en fase de revisión, eran discutidos o variamente interpretados. Llegó un momento de vacío en el dominio de la ética: es el que intentó llenar Sócrates, como antes había intentado llenarlo la tragedia.

Es claro que ésta, y en realidad el teatro todo, representa una reacción antihomérica, antiheroica, antiaristocrática, por muy homéricos, heroicos y aristocráticos que puedan ser sus temas. No hay más que ver cómo el de la guerra de Troya es invertido por Esquilo y Eurípides. El primero, en el *Agamenón*, afirma a través del coro (472) que no desea ser un destructor de ciudades, se centra en el tema de las urnas fúnebres que vuelven en lugar de guerreros (338 ss.), en la injusticia sufrida por los vencidos y en la de la guerra misma; y, sobre todo, en la muerte del héroe vencedor, asesinado por su esposa. El segundo insiste una y otra vez en el tema de las cautivas troyanas.

La tragedia no canta a los héroes triunfantes, describe sus errores y su muerte, canta a sus víctimas. Todos son hombres. Tiembla ante el poder excesivo de sus gobernantes, tanto por ellos como por el pueblo. Ya la violación de las leyes divinas, ya la de las de simple humanidad, trae el castigo. La lección es *sophrosyne*. Se continúa así una línea ya comenzada por la lírica, pero se lleva mucho más lejos.

Pero esta definición es muy insuficiente. La tragedia, que condena al héroe, le canta y le llora al mismo tiempo. Y el héroe no tiene *sophrosyne*: ni siquiera una Antígona, el coro así se lo reprocha (852 ss.) y ella no se defiende, confiesa (924) que su piedad ha sido una impiedad. Sólo tienen una *sophrosyne* completa ciertos personajes secundarios, los «buenos» que diríamos, un Pelasgo en las *Suplicantes* de Esquilo, por ejemplo. Y éstos no son héroes trágicos: con ellos no habría tragedia. Ni siquiera la habría con sólo un personaje como Neoptólemo (en el *Filoctetes* de Sófocles), que abandona un momento su *sophrosyne* para retornar luego a ella.

La tragedia ha realizado sin embargo un intento antes señalado, de la mano de Esquilo en sus trilogías, para superar el problema trágico, el del héroe como representante de una humanidad general: el hombre está hecho para la acción y la acción comporta riesgo de infatuación y de caída. La moderación, la temperancia, la *sophrosyne* en suma, aleja ese riesgo, pero aleja al tiempo de lo que es la vocación y la grandeza del hombre. La tragedia nos presenta los momentos centrales, decisivos de la vida humana: y en ellos hay riesgo, exceso, sufrimiento. Obrar es sufrir y sin obrar no hay verdadera vida humana.

En diversos lugares me he ocupado de esa superación por Esquilo del dilema trágico, algo que, por lo demás, es cosa bien conocida. Pero querría insistir en que, como dije más arriba, esa superación no niega la tragedia, sino que a ella se llega precisamente a través del acontecer trágico. Entonces, si la conciliación no evita la tragedia,

¿cuál es la enseñanza? Este es el problema: el problema de toda la tragedia, el que intentaron resolver los socráticos.

En la tragedia de Esquilo hay, efectivamente, una ambivalencia. Cierto que Zeus y Prometeo llegan a un acuerdo, que el enfrentamiento de hombres y mujeres, en la trilogía de las *Suplicantes*, se salva mediante la boda de Hipermestra, que la fundación del tribunal del Areópago y el perdón de Atenea libera a Atenas de la rueda de las sangrientas venganzas, por poner algunos ejemplos. Pero no es menos cierto que siempre ello sucede a través de la muerte o, al menos, del sufrimiento. No parece que haya posibilidad de un aprendizaje previo que evite las catástrofes: el aprendizaje viene después de éstas. Salvo que un personaje sea pura *sophrosyne*: pero entonces, insisto, no será un héroe trágico. Y el héroe trágico es, pese a todo, un modelo de humanidad: criticado, pero admirado y llorado.

Tras Esquilo, el tema de la conciliación perdió relieve cada vez más. Aparece esporádicamente en tragedias como el *Hipólito* o la *Alcestis* de Eurípides. Pero el hombre individual domina cada vez más toda la tragedia.

Su acción está envuelta en profundas dudas y contradicciones. La caída del héroe puede a veces ser interpretada como castigo justo, así a veces en Esquilo (*Agamenón* 461 ss.). Pero los intérpretes de Sófocles —un Bowra, un Diller, un Opstelten, entre otros[8]— opinan todos que el origen del acontecer humano está para el poeta en el mundo divino y en la propia ignorancia del hombre; también en su fuerza y su grandeza, que le llevan a una acción que arrastra sufrimiento. Los orígenes de éste son todavía más oscuros en Eurípides.

La tragedia, como aquella parte de la lírica a la que continúa, es una reflexión sobre el acontecer humano que sólo se comprende como un resultado de la crisis de las aristocracias. Ahora ya sólo importa lo humano general y se predica *sophrosyne*. Pero los griegos, a diferencia de los filósofos indios, proclaman al tiempo la necesidad de la acción: ¿cómo no iban a pensar así cuando vivían en un mundo que hervía de conflictos que habían llevado a Atenas a su grandeza y cuando el régimen democrático era por definición el libre juego de la acción, dentro de reglas por lo demás violadas a veces, de todos los ciudadanos?

Esta es la ambigüedad de la tragedia, no disímil de la que se encontraba en la moral popular de todos los días. El salirse del límite de la *sophrosyne* es la causa de la caída de los grandes; pero una mo-

ral de pura *sophrosyne* aleja de la acción. Un Agamenón, un Edipo, una Antígona con *sophrosyne* no serían Agamenón, Edipo ni Antígona. Cierto que a veces los poetas trágicos, Eurípides sobre todo, exponen esa añoranza de la paz, de la felicidad en un mundo lejano, sin problemas. Pero es sólo una añoranza. El mundo real es el mundo de la acción, que los trágicos presentan a través de la vestidura del mito. La tragedia lo describe, explica las caídas y derrotas, por lo demás muy variamente.

Querría que no existiera, pero existe. Y la tragedia no da una fórmula para traer al mundo la paz y la felicidad.

Tampoco la comedia. Sí, da ejemplos de cómo derrocar a los Cleón o traer la paz, de cómo el que abusa es derrocado, mientras triunfa el hombre sencillo, que incluso puede convertirse en el nuevo jefe del pueblo; puede, como Pistetero, alcanzar un poder realmente divino. Una vez más hay, en la parte negativa, una advertencia. Pero la parte positiva tiene demasiado sabor a comedia: a algo gratificante y lúdico que no tendrá virtualidad alguna cuando pase la representación. La guerra seguirá, un morcillero no llegará a jefe del pueblo (prescindiendo de que la comedia se ríe de sí misma, el morcillero es más tramposo que Cleón), nadie impondrá su dominio sobre los dioses.

Tenemos, pues, la doctrina de la justicia que se impone, del exceso que se paga, de la fortuna que derroca al grande, de la necesaria moderación y *sophrosyne*. Hay crítica de quienes proceden sin tener en cuenta esto y pagan las consecuencias. Pero no resulta un mundo claro, moral y racional. Sigue existiendo un mundo trágico en que los valores de la acción, política y otra, son necesarios e importantes y son inseparables del abuso y del sufrimiento.

Los mismos poetas desesperan a veces y esto es bien visible en un Eurípides o un Aristófanes. Y, entre tanto, seguía la guerra del Peloponeso en que la acción se hacía cada vez más directa y brutal y los valores restrictivos se degradaban cada vez más. Desaparecía la fe en los dioses y en el castigo divino y una gran desesperanza recorría Atenas, inmersa en una guerra civil. ¿Qué hacer?

Son varios los intentos que se realizaron para sanar la visión trágica de la vida humana, para dar una norma positiva más allá de una *sophrosyne* incapaz de orientar por sí sola la vida y la acción humana. Aquí vamos a ocuparnos sobre todo de la solución socrático-platónica: hemos visto que en el *Banquete* platónico es presentada como la superación de la *paideía* trágica, como la verdadera *paideía*. Es mérito de Jäger haber visto en Platón una intención educativa antes que

la meramente política: algo que incluye, desde luego, la política, pero que la rebasa. En cuanto a las ideas epistemológicas de Platón, hoy se está de acuerdo en que son un segundo derivado, no la raíz del pensamiento platónico como en un tiempo se creyó.

Hemos de ver también, brevemente, otras propuestas, ya aludidas más arriba por lo demás, a fin de colocar en su verdadera perspectiva la que nos interesa. Pero antes he de insistir en la relación de todas estas propuestas que diríamos educativas con la situación social y política de la Atenas del siglo V, el siglo de la tragedia y de la comedia política. He dicho que el teatro está en relación estrecha con la crisis de las aristocracias. Hay que añadir que, aunque íntimamente ligado a la democracia, incomprensible sin ésta, sólo en el caso de Esquilo proporcionó una teoría democrática, la que he llamado la democracia religiosa: una conciliación de los diversos estamentos del Estado gracias a una justicia protegida por la divinidad, como se ve en los *Persas*, las *Suplicantes* o la *Orestea*. En el caso de los demás trágicos, el problema político sólo se trata indirectamente, a partir del tema del destino humano: y éste ya hemos visto lo complejo y contradictorio que es. Por lo demás, unir condición humana y política es común a todos los teóricos griegos, según vimos. En cuanto a los cómicos, no están en disposición de suministrar una teoría.

NOTAS

[1] Para más detalles, véanse mis trabajos «Poeta y poesía en Grecia», en *Tres temas de cultura clásica*, Madrid, Fundación Universitaria, 1975, pp. 37-67; «Música y Literatura en la Grecia antigua», *Revista 1616*, 1980, pp. 130-137; «El mito griego y la vida de Grecia», en *Historia y Pensamiento. Homenaje a Luis Díez del Corral*, Madrid 1987, pp. 359-375; «Poesía y sociedad en la Literatura griega arcaica y clásica», *Studi Italiani di Filologia Classica* 10, 1992, pp. 34-56. Aquí resumo cosas explicadas más ampliamente en estos trabajos, con la necesaria bibliografía.

[2] Cf. mi *Ilustración y Política*, cit., p. 40 ss., 490 ss. y la bibliografía allí citada.

[3] Cf. mi trabajo «Aeschylus and the Origins of Greek Tragedy», *Emerita* 53, 1985, pp. 1-14 (reproducido más abajo).

[4] *Ilustración y Política*, cit., p. 181 ss.

[5] Cf. G. Krüger, *Einsicht und Leidenschft*, 3.ª ed., Frankfurt a. M., 1963.

[6] En *Emerita* 37, 1969, pp. 1-28.

[7] New Haven 1957.

[8] Cf. C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford 1965 (2.ª ed.); H. Diller, *Menschliches und göttliches Wissen bei Sophocles*, Kiel 1950; J. C. Opstelten, *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam 1952. También mi libro *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid, Taurus, 1962.

Capítulo V
LITERATURA Y EDUCACIÓN: LA FILOSOFÍA Y LA ORATORIA

1. Soluciones alternativas

Hablo muy brevemente de la sofística, cuyas doctrinas principales han sido esbozadas más arriba: sin ella es imposible comprender a Sócrates o a Platón, que se presentan a sí mismos como superación de la sofística (y la retórica gorgiana, que para ellos es lo mismo) tanto o más que de la poesía.

Frente a la teoría religiosa de la democracia, considerada como reflejo de una justicia protegida por los dioses, los sofistas, al menos Protágoras que es aquel cuyas ideas sobre este punto mejor conocemos, piensan que la garantía de la democracia está precisamente en el hombre. Hay una igualdad humana basada en la común posesión del *lógos*, la razón. Y la justicia es un acuerdo utilitario basado en que el hombre es capaz de raciocinio y persuasión. El modelo de la virtud, el correcto comportamiento, es construido por el hombre y de él depende su sanción, que busca reformar al delincuente.

Esta filosofía humanista y relativista, que dejaba en manos del hombre el control de la vida humana y el establecimiento de un régimen político que favoreciera a ésta, contrastaba fuertemente no sólo con la idea de la sanción religiosa que dependía de valores fijos, tradicionales, sino también con la ambigüedad de la tragedia y con la visión trágica de la acción y la vida humanas. Para Protágoras todo

era relativo: el hombre era la medida de todas las cosas. Y era optimista, creía que de este modo la vida humana, individual y colectiva, marcharía perfectamente.

Pues bien, esta filosofía, creada en los años anteriores a la guerra del Peloponeso y en los inmediatamente posteriores, no solamente halló contra ella el ambiente tradicional y religioso ateniense, sino también el desastre de la guerra y de la política interna de Atenas: dos hechos en estrecha conexión, como hemos visto. Y, además, se hundían los valores morales y el relativismo daba origen a teorías inmoralistas como las de un Calicles. Sin llegar a ellas, el propio Gorgias ponía en el centro de la vida humana y de la vida política una persuasión fundada en criterios emocionales u oportunistas que escandalizaba a los tradicionalistas. Insistiremos al hablar de la oratoria.

Fue, sin duda, la incapacidad de la razón humana, cambiante y relativa, para fundar bases sólidas de conducta y evitar tanta tragedia en la vida de la ciudad, el fracaso de la idea de Pericles en suma, la que llevó a Sócrates a buscar una solución en otra dirección: la de fundar virtudes sólidas y estables, racionalmente establecidas de una manera absoluta. La razón libre, el puro humanismo basado en la conciliación en torno a decisiones comunes ventajosas para todos, chocaba con demasiados obstáculos. Fue un hallazgo para el futuro, es bien claro, pero no es de extrañar que se le mirara con una luz desfavorable. Y no sólo por la persistencia de valores tradicionales, también por las desgracias del presente y por las propuestas ya escépticas, ya tiranizantes que ciertos sofistas hacían.

No era Sócrates solo el que desconfiaba de los sofistas, era la mayoría del pueblo ateniense, que llegó a confundirle con los mismos: esto se ve no solamente por la comedia de Aristófanes, también por su trágico destino. Pero ya antes de esto el optimismo protagórico y su racionalismo, por importante que fuera para el futuro, había sido prácticamente abandonado en Atenas desde el 415 aproximadamente, como vimos. Es trágico que Sócrates, que fue su enemigo, se convirtiera en su representante para los jueces del 399. Había otras propuestas que combinaban la concepción trágica y religiosa de la historia y de la vida humana con principios racionalistas de origen sofístico. Así la de Heródoto: no añade cosas nuevas a la tragedia. Y así la de Tucídides, sobre la que ya he adelantado cosas. En realidad, sólo en fecha muy posterior a la cristalización de las ideas de Sócrates se publicó. Y hay que suponer que su difusión fue minoritaria, más

que la de las ideas de los sofistas. Pero es muy representativa de la época, conviene llamar de nuevo la atención sobre ella.

Para Tucídides la historia no es sino un repertorio de hechos en los que se pueden estudiar constantes en la vida humana: definir la naturaleza del hombre y ver el medio de curar los desastres que, en lo individual y lo colectivo, nacen de esa naturaleza. Coincide con la Ilustración toda en haber perdido la fe: la justicia de una causa no garantiza su triunfo; la moralidad, que él admira, no es protegida por los dioses. Y hay otro componente de origen sofístico: es la razón humana la que debe ser la guía de la acción. Es la inteligencia del político la que debe guiar a la ciudad y evitar catástrofes. Y es la que debe triunfar en el debate previo a la toma de decisiones.

Pero no era optimista como los sofistas, sabía que la razón sale muchas veces derrotada: había visto cómo se había hundido ante sus ojos la idea de Pericles, que presentaba un modelo humano inalcanzado hasta entonces. Había visto las detestables decisiones de un Cleón, de la expedición a Sicilia, de los golpistas del 411, de Cleofonte sin duda (aunque no entra dentro del marco de su obra).

Y conservaba muchos componentes de la visión trágica del hombre: un componente esencial de la naturaleza humana es el deseo de poder; este deseo de poder, mal conducido, lleva a la catástrofe; y, aunque se proceda con inteligencia, siempre queda el factor de la fortuna, de lo imprevisible, del azar. No de los dioses, ciertamente.

¿Qué hay entonces? Hay una guía de la razón a la que el político y la ciudad entera (y cada hombre, suponemos) debe acomodarse para, sin renunciar a la acción, que es como renunciar a la naturaleza humana, un imposible, guiarla en el sentido de lo conveniente, dentro de unos límites razonables. Esta es la ciencia, obtenida de graves experiencias no míticas, sino reales, que propugna Tucídides. Pero el hombre sigue estando solo, no hay una norma fija ni una esperanza cierta.

Luego, para más adelante, vendrá la propuesta de Isócrates, ya he aludido a ella, de reconstruir la constitución tradicional de Atenas, la de Solón o Cimón: puro utopismo. Y ya desde fines de la guerra del Peloponeso había la solución, que no es solución, que consistía en desentenderse de toda vida pública, en limitarse a un puro hedonismo en la vida privada. Solución que cada día se hacía más patente en Atenas y a la que más tarde cínicos y epicúreos dieron un soporte teórico.

2. Sócrates

Así encontró las cosas Sócrates, sobre el cual ya he adelantado algunas ideas. Los antiguos valores, contradictorios en buena parte pero que en otro tiempo coexistían en un compromiso vital, estaban desacreditados y no había otros para sustituirlos. Así, en los diálogos platónicos que llaman aporéticos, los de la primera época, Sócrates empieza preguntándose qué es la piedad, qué es el valor, qué es la *sophrosyne*, qué es la justicia, qué es, en suma, la virtud. Sus interlocutores no lo saben y él no llega tampoco, de momento, a una respuesta decisiva. Pero al menos está seguro de una cosa: de que hay que llegar a definiciones claras y terminantes, racionales, sí, pero válidas para todos. Que el relativismo sofístico es insuficiente. Y lo es, desde luego, la ambivalencia trágica: hay que orientar la vida del hombre fuera de riesgos incontrolables.

Ante la presión de la guerra, el frágil equilibrio entre virtudes agonales tradicionales y cortapisas también tradicionales había saltado. Había guerra externa, guerra civil, guerra dentro de cada ciudadano. El control religioso preconizado por un Esquilo y el control puramente racional de un Protágoras se habían revelado insuficientes. Había que orientar de nuevo, desde el principio, toda la vida humana. Pues, como dice el Sócrates platónico, hay que cambiar radicalmente todos los supuestos de la vida humana. Es la *periagogé*, el giro de que habla la *República* (518 d). Si Sócrates tiene razón, dice el Calicles del *Gorgias* (481 c) «nuestra vida, la de los humanos, estaría trastornada y hacemos todo lo contrario de lo que debemos».

A lo largo de su vida, desde el 469, Sócrates vivió los tiempos de Cimón en que Atenas era poderosa y había una conciliación de los ciudadanos, basada en el recuerdo de la lucha común contra el persa y en los valores tradicionales y religiosos. Vivió luego la pendiente igualitaria, al tiempo promovida y frenada por Pericles con su nueva concordia, y el período brillante de la erección del Partenón y el poder y el prestigio de Atenas. Pero luego vino, entre esperanzas de rápido triunfo, la guerra del Peloponeso, que más tarde degeneró en una guerra sin esperanza y en una verdadera guerra civil. Llegó así la derrota del año 404 y la restauración democrática.

Sócrates no intervino activamente en la política, salvo cuando sus deberes militares le llevaron a Potidea, a Anfípolis y a Delion. Pero

él, un ateniense del común, fue quedándose solo poco a poco. Sin duda asistió a las representaciones trágicas, aludidas con frecuencia en los diálogos platónicos, pero es bien claro que no daban soluciones a su búsqueda, esa de que habla en la *Apología*, esa que en el *Banquete* simboliza Eros. Ni menos la comedia que, a su vez, desconfiaba de él y le satirizaba en las *Nubes* sin comprenderle bien. Ni los físicos, ni siquiera Anaxágoras, como se nos dice en el *Fedón* (97 b ss.). Ni, menos que nadie, los sofistas.

Sócrates conversaba con todos, no hacía propiamente literatura. Y no estaba con unos ni con otros. Trataba, solamente, de fundar para el hombre común un ideal de vida que no distinguía virtudes públicas y privadas. Pero iba de choque en choque, de desengaño en desengaño. Dentro del círculo aristocrático se distanció de su discípulo Alcibíades, a quien, en las *Memorables* de Jenofonte (I 2.12 ss.), critica por su improvisación y su ambición. Cuando, por una ley de la democracia ateniense, hubo de presidir el año 406 la Asamblea que condenó a muerte, contra toda justicia, a los generales vencedores de las Arginusas que, sin embargo, no habían podido rescatar los cadáveres de los muertos, Sócrates chocó con la tiranía de las mayorías. Luego chocó, el 403, con los Treinta tiranos, que quisieron hacerle cómplice de uno de sus crímenes. ¡Atenas, tan odiadora de tiranos, había acabado por tener treinta! Finalmente, es bien sabido, fue condenado a muerte el 399 por la democracia moderada restaurada tras la caída de los Treinta. Aceptó la sentencia, no huyó: cumplía así, pensaba, su ideal de ciudadano.

Su propia vida manifiesta hasta qué punto Sócrates consideraba esencial un nuevo giro de la *paideía*, la creación de un nuevo ideal de vida. Se basaba en el moralismo puro: el cuidado del alma, el olvido de todo lo material, el cumplimiento del deber en cualquier circunstancia, a despecho de cualquier choque. Este moralismo puro le llevó a la muerte. Es un alto ejemplo del nuevo heroísmo que lleva a la muerte por una idea, no por la fama como el de Aquiles: Sófocles, en su *Antígona*, había dado ya un ejemplo. Pero no es una solución viable para todos.

Es inseguro en qué medida Sócrates llegó a extrapolar, a partir de sus posiciones, ideas sobre el gobierno de la ciudad. Es seguro que reaccionaba contra todo el desastre que veía ante sus ojos, que proponía una racionalización, una tecnificación de la política. Una reforma, en suma, que no hemos de imaginarnos como la de Platón, aunque sin duda suministrara a ésta precedentes.

En mi *Ilustración y Política*[1] he recogido algunas frases de las obras más antiguas de Platón y de las de Jenofonte que pueden dar una idea de esa profesionalización de la política a la que Sócrates aspiraba. Son los textos que más confianza pueden inspirar. Sin entrar en el detalle, para no repetirme, está en primer término la *areté* o «virtud», también justicia, como motor y finalidad de la política; dentro de ella se halla el conocimiento práctico y teórico de los problemas y del arte del gobierno. Y hay crítica de la incompetencia de la Asamblea y del sistema de sortear los cargos públicos.

Sin que llegara a definiciones precisas, Sócrates aspiraba a una profesionalización de la política desde puntos de vista morales y técnicos, diríamos; la política debía ser un «arte» (*Apol.* 24 b ss., Jenofonte, *Memorables* I 2.49, etc.) que Sócrates enseña (*Memorables* I 6.14). Se propugna una aristocracia o «gobierno de los mejores» en este nuevo sentido (*Memorables* IV 6.12).

Es claro que, aunque sin precisiones, el moralismo socrático y su insistencia en el conocimiento o profesionalización tendía a asestar un golpe al sistema democrático. Éste había dado sus frutos en un momento en que un cierto equilibrio de fuerzas mantenido por Pericles lo hacía funcionar: ahora los teóricos querían buscarle un sustituto. Aunque la verdad es que la democracia siguió funcionando en el siglo IV: tenía una vitalidad portentosa, pese a todo. Y cuando vino un sustituto fue de orden diferente del que propugnaban los teóricos. Me refiero a las monarquías helenísticas que, de otra parte, no dejaron de estar influidas, en el ideal del «buen rey», por doctrinas de origen socrático, desarrolladas por Platón, Aristóteles y los estoicos.

Pero la reacción contra la descomposición de la democracia en el siglo V fue más lejos que en Sócrates cuando se creó ya, por obra de Platón, una teoría completa. Teoría que une la búsqueda de la racionalidad y la virtud con un sistema que se propone como sustituto de la democracia. Busca una reforma radical del hombre y del Estado, aun a riesgo de introducir lo que es en el fondo el poder absoluto de una clase dominante.

Los influjos tanto de esa radical moralización como del sistema idealista que quiere reordenarlo todo sobre nueva planta, han sido muy importantes para el futuro. Después de todo, son un derivado de la democracia ateniense, aunque sea como reacción contra ciertos aspectos de ella en su fase terminal en el siglo V.

3. Platón

Notable destino el de este reformista del hombre y de la sociedad que fue Platón. Si Sócrates selló con su sacrificio, con su martirio, esa vocación suya de reformar al hombre, Platón opuso a toda la *práctica política contemporánea una doctrina* de la sociedad y de la política ideales, dentro de las cuales había de florecer el hombre nuevo. Pero no se autoinmoló como Sócrates; cuando se estrelló con los problemas prácticos de la reforma política, que intentó implantar en Siracusa, se retiró a la torre de marfil de la Academia y proclamó el nuevo ideal de la vida teorética o contemplativa, la vida de la Ciencia o de la Religión, según sus diversos intérpretes y sus diversos continuadores.

Poco a poco ha llegado a comprenderse que la raíz de la vocación y de la obra de Platón no está sólo en Sócrates con su racionalismo y su moralismo a ultranza, su «cuidado del alma» y su desprecio del poder y del placer, sino también en una vocación política profunda. Una vocación heredada de sus antepasados aristocráticos y transformada, convertida en un idealismo y reformismo radicales, casi revolucionarios, después de las profundas decepciones del filósofo en la Atenas de fines del siglo V. Pero de esto hablaré luego.

Es notable esta lentitud de comprensión de lo que es centro de la actividad intelectual y la voluntad de acción de nuestro filósofo. Notable porque es él mismo quien en la *Carta VII* —cuya autenticidad nunca debería haberse puesto en duda y menos ahora después del libro de von Fritz[2]— nos habla de su vocación, de sus frustraciones, de su decisión de crear una política al servicio del hombre, con todas sus piezas. Con las limitaciones que en ciertos aspectos puedan tener sus enfoques de la Filosofía griega, es a Wilamowitz, el príncipe de los helenistas alemanes de fines del siglo pasado y del primer tercio de éste, a quien más que a nadie hay que atribuir el honor de este hallazgo[3].

Tras épocas en que el centro de la doctrina de Platón se buscaba bien en la epistemología, bien en una concepción religiosa del Universo, fue un acto no exento de valor el colocar al Platón político en el centro de la escena. El punto de partida está, como he dicho, en la *Carta VII*, complementada con la *VIII*. Muy brevemente, la historia es la siguiente.

Platón procedía de una familia de la aristocracia ateniense, estaba por su madre emparentado con Solón. Nacido en el 427 era joven al

terminar, con la derrota de Atenas el 404, la guerra del Peloponeso. El enfrentamiento de Atenas con el bloque peloponesio se había doblado, ya lo hemos visto, con una verdadera guerra civil en la que los oligarcas y los demócratas radicales se habían hecho alternativamente culpables de graves excesos. Las opiniones de Platón estaban al lado de los primeros. Y así, cuando la derrota ateniense los devolvió al poder y formaron el 403 el que llamaríamos un gobierno colaboracionista alineado con los espartanos vencedores, Platón se llenó de entusiasmo. «Creí que iban a gobernar la ciudad —dice— cambiando su gobierno de injusto en justo.» (*Carta VII* 324 d ss.)

Pero ese gobierno colaboracionista de los Treinta tiranos incurrió en las más graves violencias, en las que quiso complicar a Sócrates. «En poco tiempo hicieron que pareciera oro la anterior Constitución», nos dice (*Carta VII* 324 d). Más grave aún: la restauración democrática que siguió abrió con su decreto de amnistía y su deseo de curar las viejas heridas y restaurar los antiguos valores, un camino a la esperanza. Pero sólo por un momento. Porque fue ella la que, en nombre de esa restauración tradicional, condenó a muerte a Sócrates.

Platón, su discípulo, gime por su pérdida. «Esa fue —dice al final del *Fedón* (118 a)— la muerte de nuestro amigo, de un hombre, como nosotros diríamos, de entre los de aquel tiempo de los que tuvimos experiencia, el mejor y además el más sabio y el más justo». En la *Carta VII* saca las consecuencias políticas. Platón está desilusionado y piensa que en aquel ambiente no se puede participar en la política y que sólo queda refugiarse en la «recta filosofía» y contemplar a partir de ella la justicia en la ciudad y en el individuo (*Gorgias* 521 d).

Son conocidos los rasgos fundamentales de la Ciudad platónica según la construye en la *República*. Su finalidad es una vida de acuerdo con la virtud. Es la clase superior, la de los filósofos, la que la conoce mejor, gracias a un cultivo de la Ciencia que conduce a una especie de Iluminación. Y son ellos quienes guían a las otras dos clases, la de los guardianes y la de los artesanos. Así como los filósofos encarnan el alma racional, ellos encarnan, respectivamente, el alma voluntativa y la vegetativa. Tiene que haber, pues, una jerarquía. Hay una cierta contradicción: junto a un igualitarismo racional y moral, hay esa jerarquía. Pero todo es en beneficio de la virtud, se suprimen el egoísmo y los instintos adquisitivos y de búsqueda del poder.

Pero no se trata tan sólo de teoría. Platón no renunció a la acción: sus viajes a Sicilia, pieza fundamental de su biografía humana y filosófica, trataron de llevar a la práctica aquellas conocidas palabras

de la *República* (473 e), que ya hemos citado: «A no ser que los filósofos reinen en las ciudades o que cuantos ahora se llaman reyes y dinastas practiquen noble y adecuadamente la filosofía, no hay tregua, querido Glaucón, para los males de las ciudades y creo que tampoco para los de la raza humana». Los dos viajes decisivos, el segundo y el tercero, fueron, efectivamente, posteriores a esta obra. Al fracaso de Platón, expresado trágicamente en la muerte de su amigo Dión, el filósofo-gobernante de Siracusa que fue asesinado por otro de sus discípulos, Calipo, respondió la retirada del maestro a la Academia, de donde en realidad sólo contra su íntimo deseo y para ser fiel a sí mismo había salido para realizar su último viaje. Pero a pesar de todo, y aunque sea en términos más moderados y realistas, en el *Político* y las *Leyes* insistió Platón una vez más en sus planes de reforma, después del desastre de Siracusa.

No es posible contar aquí en detalle la aventura siracusana de Platón: sólo insistiré en su momento culminante, cuando el hombre que iba a introducir un régimen que crearía una vida de «infinita felicidad» (*Carta VII* 327 b), resulta que había estado implicado, en definitiva, en una lucha implacable por el poder. Cierto, Platón no había querido entrar en ella, no había pasado de las ideas a la revolución activa. Pero lo había hecho su discípulo amado, Dión, en cuya rectitud creyó hasta el final; y éste se había manchado y había fracasado. Platón volvió a su ciencia: teoría del conocimiento, dialéctica, matemáticas, dentro del círculo de la Academia. Y, de cuando en cuando, volvía a especular sobre la verdadera política.

Este es su drama siracusano, después del ateniense. Pero Platón no ha chocado solamente con la política de Atenas y de Siracusa: ha chocado con las dudas de sus intérpretes modernos. Esta política ideal que traería felicidad, ¿qué es en realidad? ¿Es justicia o es opresión? ¿Es progreso moral del individuo o es esclavitud del mismo dentro de un Estado todopoderoso? ¿Se basa en la Ciencia, en la Religión o en modelos ancestrales y en peligrosas utopías?[4]

Para intentar contestar a esta pregunta hay que intentar comprender primero el sistema platónico. Y para ello hay que volver a sus orígenes, partiendo de Sócrates y de las experiencias de Platón en Atenas y en Siracusa. Retomemos cosas de más arriba.

El problema para Sócrates y Platón era la convicción de que la *hybris*, el exceso que deriva del deseo de autoafirmación y acción propio de cada hombre, lleva al choque, al sufrimiento, a la catástrofe: había que buscar un remedio. Pero los trágicos sabían, y Tucídides

lo dice claramente, que ese deseo y esa acción son connaturales con el hombre, no pueden ni deben ser desarraigados. ¿Cómo desenganchar a los hombres de la pendiente trágica?

Ciertamente, la experiencia dice que admoniciones *a posteriori* como las de los trágicos son bastante inútiles. Por otra parte, los hombres no creían ya gran cosa en la sanción divina y la práctica había demostrado que el control del pensamiento racional era insuficiente. Y no era solución, en una época humana, la brutalidad de un Calicles, que llamaba justicia al abuso del poderoso y lo justificaba y trataba de quitar los controles de la ley. Ni parecía suficiente el frío cálculo de un Tucídides, que se limitaba a recomendar una prudencia racional y práctica. Ni era posible volver a los tiempos de Solón, como quería Isócrates. Y había quien se resignaba a renunciar a todo ideal y prefería dejarse vivir muellemente, fuera de obligaciones autoimpuestas o impuestas por la ciudad. Y ahí estaban, en definitiva, las catástrofes de la ciudad. ¿Qué hacer entonces, repetimos? ¿En qué fe educar a los jóvenes? ¿Por qué camino exento de riesgos dirigir la ciudad?

Pues bien, la respuesta de Sócrates, ya lo hemos visto, y luego la de Platón es bien clara: hay que ir a una reforma del hombre. Sócrates y Platón son los primeros que han propuesto una reforma del hombre; o quizá los segundos, si tomamos en cuenta a los budistas. Luego otros les han seguido, en sentidos por lo demás muy diferentes: entre ellos los cristianos y los marxistas. Pero limitémonos a Platón, que es nuestro tema.

Para él, si hay en el alma humana un elemento que causa problema, lucha, infelicidad, la solución es bien simple: arrancarlo. Desterrar el deseo de poder, de riqueza, quedarse con la sola fraternidad humana, con la sola bondad. La *sophrosyne* dominará ahora todo el campo, aunque en realidad este concepto y el mismo de *phrónesis* y el de *areté* o virtud en general es desterrado por el ahora omnipresente de *díke* o justicia.

En la educación de los filósofos se nos presenta, en la *República*, un paradigma de toda la educación del hombre: de esa búsqueda, esa aspiración al descubrimiento, por vía racional primero, de iluminación después, del último Bien. Un Bien que es activo, que guiará la vida humana. Aunque Platón incurre en una de sus contradicciones, limitaciones más bien: restringir al filósofo lo que, en realidad, es patrimonio del hombre en general. Pues el filósofo es aquel en quien domina el alma racional, que es «el hombre en el hombre».

Vida privada y vida pública son lo mismo. He aquí algunas citas del *Gorgias*. Lo que hay que inculcar en el alma de los ciudadanos es la justicia, la *sophrosyne* y las restantes virtudes (504 d). El que quiere ser feliz ha de seguir la *sophrosyne*, huir del desenfreno (507 c-d). Hay la vía del placer y la de lo excelente (*béltiston*) (513 d). ¿Qué importan los puertos, astilleros, muros, tributos y demás sin *sophrosyne* y justicia? (519 a). Es preferible, es la conclusión bien conocida, sufrir la injusticia a hacerla. Y hay que reorientar totalmente la vida humana, como los prisioneros de la caverna deben, para ver la verdad, girar la cabeza en dirección a la entrada de la misma y a la luz: es el «giro» o «conversión» de que hablábamos antes, prefigura de la «conversión» religiosa, que aparece ya en las versiones posteriores del platonismo.

He aquí, pues, la solución. ¿Pero es posible esa cirugía del alma que se nos propone, ese cambio radical de la naturaleza humana, que ansía la acción?

Parece difícil. En cuando a Sócrates, el moralismo puro le llevó a la muerte. Es un alto ejemplo, el del nuevo heroísmo de que hablamos. Pero no es una solución viable para todos. A su vez, la ciudad platónica tiene una extensión, población y riqueza limitadas, para evitar las tentaciones de la *hybris*. Pero es igualmente dudoso que este modelo logre imponerse a nivel general.

Ya hemos hablado del fracaso de los platónicos en Siracusa. Posteriormente, intervinieron más de una vez en luchas similares en las ciudades. No estaban inmunes a las tentaciones normales del hombre.

En realidad, la propia ciudad platónica no es ajena a los antagonismos. La clase de los filósofos, conocedores de la verdad, educadores en el Bien, goza en ella de un poder grande. Ejerce la censura de la poesía, condena, incluso a muerte, a los rebeldes irrecuperables. Platón, que ha querido sanar las diferencias entre las dos ciudades, la de los pobres y la de los ricos (*República* 422 e ss.), ha dejado viva esa fuente de enfrentamientos: la que hay entre el poder y los súbditos que se desvían. Ni más ni menos que en el budismo, en el cristianismo y en el marxismo, otras reformas del hombre. Ciertamente, el día en que se llegara a la igualdad perfecta en todo, a la desaparición del Estado, esa fuente de violencia desaparecería: pero Platón ni como utopía ha osado proponerlo.

Así, el platonismo es una doctrina para una minoría, una escuela, una secta diríamos, y aun dentro de ella tiene problemas. Ciertamente, el influjo del moralismo platónico (y socrático) ha sido inmenso,

mayor que el de la tragedia: en Isócrates y su idea del Humanismo, en el Estoicismo, en el mismo Cristianismo. Su esfuerzo no ha sido vano. Pero en sí, en su pureza, fracasó. Es utópico y antinatural arrancar al hombre los valores de la acción. Es utópico aislarle del sufrimiento, que es parte de su vida.

Hay que aceptar, ciertamente, que la violencia dentro del Estado platónico era algo puramente doctrinario, no el resultado de ambiciones personales: pero esta violencia doctrinaria es quizá la más peligrosa. Fuera de ella, el filósofo tendía a huir de la acción. Es bien sabido que, en la *República*, el filósofo se resiste a volver a entrar en la caverna una vez que ha salido, es como un hombre que se refugia de la tempestad resguardándose de ella junto a un muro y se resiste a afrontarla. Si sale de la caverna, si abandona la protección del muro, es por conciencia de su deber para con los demás hombres. No por otra razón fue Platón a Siracusa a tratar de ayudar a Dión (*Carta VII* 326 e).

En el fondo, era la vida contemplativa la que atraía al filósofo, más tarde Aristóteles la declarará la más alta, la única digna de Dios. En el *Teeteto* está el manifiesto fundacional de este ideal. El filósofo, se nos dice (175 d), ha nacido «para la libertad y el ocio». Se dedica simplemente a la investigación de la virtud y la práctica de la misma.

Pero estamos en un mundo de hombres y es propio del hombre la acción. Abandonada a sí misma, en libertad total, es barbarie. Pero la pura restricción es inhumana. El ideal de la vida contemplativa no es para todos: y esta vida también lleva a sus enfrentamientos. Ni es ideal una vida congelada en una ciudad que se autolimita, que es teóricamente perfecta y aborrece la idea del progreso. Huyendo de la visión trágica del mundo, abandonando el principio del «homo mensura» y de la autolimitación racional, buscando principios racionales sí, pero fijos y puramente interiorizados, pasivos diríamos, Platón ha querido reforzar los lazos de hermandad entre los hombres. Lo ha hecho a un precio muy alto y con unos resultados difícilmente extendibles a la generalidad de los hombres.

En definitiva, el platonismo era la inversión de las tendencias de la historia griega. Su rotura de ataduras o normas tradicionales había llegado, tal vez, demasiado lejos, dentro de un relativismo e individualismo crecientes. Platón «ata» otra vez la sociedad humana, sometiéndola a una serie de normas rígidas. Algunas son, ciertamente, tradicionales, la diferencia es que ahora son impuestas. Platón, idealmente, cierra un ciclo[5].

Cierto, estaba cansado de guerras y discordias, de ambiciones y fracasos. Pero quizá pecó de ambicioso en demasía. El hombre es como es, con sus grandezas y caídas, que están íntimamente enlazadas entre sí. Quizá haya que, simplemente, aceptarlo, poniendo las limitaciones posibles y viables, no una cirugía tan radical como imposible. Deshumanizadora a fin de cuentas. Otros ensayos idealistas y radicales posteriores han tenido iguales experiencias[6].

Estos son los dos momentos culminantes de la *paideía* del siglo V ateniense: el trágico y el platónico. Aunque tampoco hay que olvidar el de la primera sofística, la de Protágoras. No se pueden entender aisladamente, son reacciones en cadena: entre sí y con el entorno social. La crisis de la aristocracia, la de la democracia religiosa, la de la democracia «tout court» en la época, están en el fondo de todo ello. Se trataba de intentos de sanar al hombre, de darle una seguridad, una estabilidad; e igual a la sociedad. Pero los trágicos no ocultaban lo que era inalcanzable con estos intentos, a saber, la solución del problema de la acción y del sufrimiento. Protágoras, Sócrates y Platón quisieron resolverlo por distintas vías.

Su éxito fue muy relativo. Pero también fue relativo su fracaso, como lo fue el de la democracia en una situación particularmente difícil. La democracia ateniense logró, mediante un acuerdo entre clases con un control tradicional y religioso, quitar la mecha a la revolución que proponía el nuevo reparto de la tierra. Liberarse de la opresión tiránica y oligárquica. Sucumbió por unas circunstancias muy particulares que trajeron la guerra externa y la interna, ligada a la primera. Y esa caída suya fue acompañada, lo hemos visto, de una gran crisis de ideas. Pero dejó una serie de semillas que fructificaron a través del tiempo y del espacio. Siempre en tensión difícil, bien es cierto.

La idea trágica, la idea democrática, el relativismo humanista, el moralismo a ultranza han resurgido en efecto aquí y allá. Se trata de constantes humanas. La gloria de Atenas es haberlas descubierto, con sus grandezas y sus limitaciones. He tratado de hacer comprender las distintas posiciones, las distintas escuelas de *paideía*, dentro de un cuadro histórico concreto, el de la Atenas del siglo V. Ver una cosa en sus orígenes, siempre da luz. Pero el debate no acabó allí: continúa en circunstancias cambiantes. Hay, junto a un problema histórico, un problema general de ideas que luchan entre sí, se sustituyen o se alían, apresan parcelas de una verdad que en su totalidad se nos escapa.

Los cuadros generales continúan vivos. Esta perennidad de los grandes hallazgos de la cultura griega, aunque hayan nacido en circunstancias muy particulares, es lo que les presta actualidad siempre renovada. Lo que hace que la historia y las ideas y la *paideía* de los griegos permanezcan vivas entre nosotros, si sabemos mirarlas cara a cara.

Pero para Atenas, la Atenas que en los siglos V y IV trataba de sacar a flote, trabajosamente, su régimen democrático duramente creado, duramente defendido, todas estas filosofías eran pequeño consuelo. No proponía ninguna de ellas planes de reforma viables a la larga. Ofrecían solamente visiones en contraste del horizonte humano, enriquecimientos diferentes de su visión y comprensión del mundo. Influyeron más, en realidad, en los sistemas políticos futuros y más todavía en el universo de lo humano en general.

En cuanto a las ciudades griegas, hubieron de seguir debatiéndose entre democracia y oligarquía, con algunos ensayos de federación en las Ligas Etolia y Aquea. Siempre en ambiente estrecho y conflictivo. Hubieron de caer, al final, en la órbita de las grandes monarquías que, a la muerte de Alejandro el 323, se crearon sobre la imagen de Macedonia. Y de despolitizarse en suma y de dejar que todo el debate sobre el hombre siguiera siendo mera ocupación de filósofos, estímulo externo que, sin embargo, penetraba trabajosamente en la política, las religiones y la vida humana. Atenas hizo más por el futuro de la Humanidad que por ella misma.

4. La oratoria

Pero no dejaríamos completa esta revisión de la literatura ateniense en cuanto educativa y política si no hiciéramos un breve recorrido por la oratoria, por lo demás aludida ya repetidamente en páginas anteriores.

Efectivamente, hemos visto que el movimiento socrático-platónico trataba de superar o de sustituir el influjo que sobre el hombre medio ejercían el teatro y la oratoria. Si el *Banquete* dramatiza la oposición entre Poesía y Filosofía, el *Gorgias* dramatiza la oposición entre Retórica y Filosofía.

La Retórica, en cuanto «arte» o técnica, fue importada de Sicilia por Gorgias, ya lo hemos dicho, y floreció en Atenas. Es una teoría del discurso, que era el arma fundamental de la democracia, y una

instrucción para aprender a usarlo con éxito. Está impregnada, ya lo vimos, de relativismo: el orador debe adaptarse a las circunstancias, a la verosimilitud, al público, acudir a recursos no sólo racionales, sino también emotivos. Todo valía para lograr la «persuasión». Para Sócrates y Platón todo esto es inmoral: sólo la razón y la verdad son importantes y en Gorgias están las raíces de toda la sofística relativista y de sus peores excesos. Insisto más abajo sobre ello.

Pero no voy a hablar aquí de la sofística de nuevo, aunque sí he de mencionar su continuación, en un cierto sentido, en los discursos epidícticos de un Isócrates. Voy a intentar presentar el cuadro del papel del discurso en la vida política de Atenas: de un discurso que se pronunciaba en circunstancias concretas y con una finalidad concreta, pero que no dejaba de ser, en la intención de los oradores, un instrumento educativo y político. Representaba, junto al teatro y la filosofía, una de las tres culturas de Atenas.

Resulta difícil, en un mundo como el nuestro, hacerse idea del papel que desempeñó la oratoria en la vida y la literatura de la Grecia antigua: en la política, en la vida ciudadana, en el desarrollo de las ideas, de la literatura en general. Hoy en día la oratoria política y la jurídica representan un papel bastante disminuído: la primera es importante, si acaso, en época de elecciones y con el apoyo de los medios audiovisuales. Aunque, de otra parte, el fenómeno de la oralidad gana de nuevo terreno, con ayuda de esos mismos medios, en el dominio de la canción, en el de la propaganda comercial y en tantos otros.

Aquí me refiero, como digo, a la oratoria propiamente dicha, con sus tres géneros bien conocidos: el forense, el político y el epidíctico. El dominio de la palabra hablada y sus técnicas era esencial en la democracia de Atenas y en las ciudades de régimen semejante; y a partir de un cierto momento de fines del siglo V, época de Antifonte y Andócides, esos discursos se escribían, leían, comentaban. Posiblemente, sus autores los escribían primero antes de pronunciarlos: al laborioso trabajo de un Demóstenes alude Esquines en su frase de que los discursos de aquél «olían a aceite». Hasta fines del siglo IV, época de Licurgo, la vida política estuvo dominada por la oratoria en sus variantes de género oral que se escribía y género escrito que se pronunciaba en público; incluso de otra variante, la del discurso ficticio tal como lo escribían los sofistas, Gorgias, Lisias e Isócrates sobre todo.

El arma de la palabra era vital en estos tiempos de Atenas. Es bien sabido que el acusado tenía que defenderse a sí mismo ante los

tribunales, que el acusador tenía que acusar y que existían profesionales, los logógrafos, que escribían discursos de encargo que luego el cliente recitaba. Y bien sabido es que el centro de la enseñanza de los sofistas estaba en el manejo de la palabra en público, ante Asambleas, Consejos y Tribunales. Realmente, después de la enseñanza elemental de la música y la gimnasia, la superior era impartida bien por los poetas, bien por los sofistas y rétores. No se trataba tan sólo de técnicas oratorias: hemos de ver que la teoría del lenguaje, la de la literatura, la del conocimiento y tantas otras más nacían de aquí.

Naturalmente, la oratoria forense y la política son cosas mucho más antiguas, en Homero hallamos sus ecos transmitidos en hexámetros y lo mismo en Hesíodo, Calino, Tirteo, Arquíloco, Estesícoro, Alceo, Solón y tantos otros. Pero su gran desarrollo dentro de la *pólis* coincidió sin duda con la fundación de los sistemas democráticos. Es a partir de la muerte de Hierón y el establecimiento de la democracia en Siracusa, el 467, cuando se desarrolló en esta ciudad la práctica de la oratoria pública y también su teoría, de la cual fueron los primeros maestros, autores de *tékhnai retorikaí*, Córax y Tisias. Es con la caída de Cimón el 462 cuando floreció la oratoria política en Atenas y también la judicial, al crearse los grandes tribunales con sus jueces pagados por el Estado. El *Banquete* platónico y la *Vida de Pericles* de Plutarco nos dan a conocer la fama de la oratoria de Pericles. Luego, Tucídides nos transmite los rasgos característicos, modificados por su personalidad de escritor, de la oratoria de la época de la guerra del Peloponeso. Y tenemos datos diversos sobre el papel de los sofistas en el desarrollo de la retórica, incluso algunos *paígnia* o «juguetes», discursos ficticios de Gorgias a que más arriba he aludido.

Hay luego también las fuentes indirectas: la transposición al teatro de escenas de debate oratorio, lo mismo forense (*Euménides* de Esquilo, *Avispas* de Aristófanes) que político (escenas de la Asamblea de Atenas en los *Acarnienses*, la *Asamblea de las Mujeres* del mismo autor, etc.). Hay ecos fieles de la oratoria ateniense, de la de los sofistas y de la real, en los debates de Eurípides. Y en muchos lugares más.

Con esto vemos que la oratoria «escrita» que nos ha llegado, la que va de Antifonte a Licurgo, no es más que una parte de un fenómeno más amplio, que se inició antes y que influyó luego profundamente en toda la vida y literatura de Atenas. Hay que añadir su influencia en época posterior: cuando la oratoria había desaparecido

como algo vivo en los sistemas políticos y judiciales de los reinos helenísticos, pero influía poderosamente en la prosa, la histórica sobre todo. Y hay que añadir el resurgir de la oratoria, sobre modelo griego, en la República romana, su influjo sobre toda la literatura latina, el papel de las escuelas de retórica de todo el imperio romano en la formación de la juventud de las clases superiores y como centros culturales que sólo tenían enfrente las escuelas de filosofía.

Esta es una primera y mínima presentación de este sector de la literatura griega y de su círculo de influencia. Hay que añadir que si su estudio ha estado descuidado durante mucho tiempo, hoy en día los estudios de retórica han cobrado nuevo impulso, en unión de los de teoría del estilo. Y que la importancia de la retórica antigua no se le oculta ya a nadie. Pero no sólo por sí y por el influjo ya aludido que ejerció en la Antigüedad. También porque la teoría retórica antigua, en su definición genérica por Gorgias como «artífice de persuasión» y en las técnicas concretas que utilizaba para cumplir ese su objetivo, se reencuentran perfectamente en el mundo actual. Cierto que los *mass media* —publicaciones periódicas, radio, televisión— añaden nuevas posibilidades. Pero en definitiva la propaganda política y la propaganda comercial, que es el centro, confesado o no, de esos medios, actúan mediante recursos similares a los de la antigua oratoria, establecidos por los antiguos tratados de retórica. De aquí parte un interés renovado hacia los precedentes antiguos.

Ahora bien, la oratoria antigua, para ser bien comprendida, debe ser colocada dentro del ambiente de la literatura griega que la precedió. Esta literatura, ya lo he dicho, era fundamentalmente oral. Y cuando quería dar cuenta de un discurso, lo adaptaba a su metro. Así en el caso de Homero, en el de Hesíodo (con sus discursos «políticos» a los reyes en *Trabajos y Días*). Luego en la elegía: así cuando Estesícoro se dirigía a los ciudadanos de Himera aconsejándoles, con una fábula, no entregar a Fálaris una guardia de corps. Y cuando Tirteo y Calino se dirigían a su vez a sus conciudadanos exhortándoles a la guerra contra el enemigo extranjero. Son políticas en gran medida, igualmente, las elegías de Teognis. Y líricos como Alceo procedían igual, utilizando sus ritmos propios: exhortaba a sus compañeros de conspiración y amenazaba al tirano Pitaco.

Puede decirse que no hay límites fijos entre lo que luego será la oratoria propiamente dicha y toda clase de manifestaciones exhortativas o críticas dirigidas a individuos o colectividades, casi siempre en el ambiente de la fiesta o el banquete. Esta misma casi indistin-

ción se encuentra, ya lo he dicho, en el teatro ateniense. E historiadores como Heródoto y Tucídides combinan el discursos político y judicial, que transcribe más o menos los que realmente se pronunciaron, con exhortaciones diversas, igual que la epopeya, la lírica y el teatro. A veces no hay grandes diferencias formales entre unos y otros tipos de discurso.

A partir de aquí se llega en Atenas a fines del siglo V, como ha quedado dicho, a una oratoria diríamos que oficial o canónica, destinada a marcos muy concretos. Aunque hay que decir que, junto a los discursos políticos y forenses, los que llamamos epidícticos (podríamos decir conferencias) son un elemento marginal mucho más libre, destinado a la enseñanza o a la simple exposición de ideas, dentro de una presentación ficticia. La historia es conocida: desarrollo de la oratoria en Sicilia, influjo de ésta en Atenas a través, primero, de Gorgias (que llegó a esta ciudad el 427) y luego de Lisias (que regresó a Atenas el 412 procedente de Turios, en Italia); desarrollo de la retórica incluso desde fecha anterior por influjo de sofistas como Protágoras, luego de Gorgias y Lisias, como queda dicho. Todo esto, en el contexto de la redacción de *tékhnai* o tratados de retórica (como los que se atribuyen a Gorgias y al propio Lisias, aunque la cosa no es nada clara), de discursos ficticios que servían de modelo en la enseñanza y de la creación de verdaderos profesionales de la oratoria: los logógrafos y los políticos.

Los profesionales de la oratoria política, de la judicial y los logógrafos eran en términos generales los mismos, aunque algunos tendían a especializarse en algún momento de su vida. Para otros, el escribir discursos era un recurso para procurarse un medio de vida y, al tiempo, para adquirir capacidad oratoria. Así, por ejemplo, en el caso de Lisias cuando regresó de Italia en medio de circunstancias muy desfavorables para él o en el del Demóstenes joven. Pero no impidió a Lisias pronunciar él mismo un discurso que es tanto judicial como político, el *Contra Eratóstenes* (el asesino de su hermano) durante el poco tiempo en que fue ciudadano ateniense y pudo actuar directamente ante los tribunales. Demóstenes escribió discursos judiciales para otros, luego para sí contra sus tutores, luego se pasó a la oratoria política. Entre ella y la judicial no había por lo demás, a veces, otra diferencia que la formal y la de la circunstancia y el lugar en que el discurso se pronunciaba.

Existen también combinaciones de estos géneros de oratoria y de la oratoria epidíctica o la enseñanza de la oratoria dentro de la vida

de algunos oradores y sofistas. Ya he dicho que a Lisias se le atribuye un «Arte Retórica». Pero, aparte de esto, hay que colocar en el apartado de la oratoria epidíctica el *Erótico* que el *Fedro* de Platón nos transmite (si realmente es suyo auténtico), el *Olímpico*, del que nos quedan fragmentos (supuestamente pronunciado en Olimpia para excitar a la multitud contra los enviados de Dionisio), y la *Defensa de Nicias*, también fragmentaria.

Por otra parte, en el caso de Antifonte, no sólo escribió discursos forenses, sino también las famosas *Tetralogías*, grupos de cuatro discursos sobre casos imaginarios, en que alternan dos acusaciones y dos defensas: se destinaban a la enseñanza.

De igual modo, la oratoria epidíctica, enlazada con la sofística de igual modo que la política y forense enlazan con la praxis tradicional, por mucho que influya en la oratoria «escrita» de fines del siglo V y posterior y que sea a veces obra de un mismo autor, siempre tiene una cierta independencia. De una parte, está evidentemente influida por la praxis ateniense y de otros lugares; de otra, constituye un modelo ideal para ésta y, añadamos, para toda la literatura. Es, por ello, un tema de estudio absolutamente importante. Conviene decir algunas palabra sobre él.

De fines del siglo V y comienzos del IV nos han llegado una serie de discursos ficticios que atribuímos al género epidíctico y que podemos clasificar así:

a) Discursos ficticios de base real. Así, la *Apología de Sócrates* de Platón y Jenofonte (contestaciones a una anterior de un sofista, Polícrates), la *Defensa de Nicias* antes aludida, diversos epitafios en honor de los atenienses muertos en diversas guerras. Tenemos los de Pericles (en Tucídides), los de Gorgias y Lisias, y el *Menéxeno* platónico. Resulta difícil ver en qué medida las diversas defensas de Sócrates son fieles a la que él hizo de sí mismo o los diversos discursos fúnebres son fieles a los que realmente se pronunciaron; defensa de Nicias no hubo, fue asesinado por los siracusanos que le hicieron prisionero el 413. Pero los autores exponían de este modo sus propias ideas, lo que en su opinión debería haberse dicho.

b) Discursos ficticios de base mítica. Así el *Palamedes* de Gorgias, defensa de este héroe al que Odiseo hizo condenar con sus calumnias; la *Helena* del mismo, sin presentación judicial, simple *tour de force* a favor de una mujer a la que toda Grecia acusaba.

c) Discursos ficticios usados en la enseñanza (aunque a la ense-

ñanza, así como a la exposición de las ideas del autor, se dirigen todos): ya he hablado de las *Tetralogías* de Antifonte.

d) Otros discursos ficticios. Así los supuestamente pronunciados en ocasiones solemnes sobre temas políticos: el *Olímpico* de Lisias y casi toda la producción de Isócrates: el *Panatenaico*, el *Areopagítico*, el *Panegírico*, el *Por la Paz*, el *Filipo*, etc. Exponen su ideología, a la que he aludido ya con frecuencia.

Se trata, de una parte, de la reconciliación entre los griegos, con varias fórmulas que van de la hegemonía de Atenas a la de Filipo; de otra, de la reconstrucción de la antigua constitución democrática tradicional y la aplicación de los principios democráticos a la vida internacional. El *A Nicocles*, el *Nicocles* y el *Evágoras* inauguran el nuevo género de los consejos al príncipe.

Oscilando entre la moral tradicional y una más o menos influida por el socratismo, Isócrates es el fundador de la idea de una *paideía* general de tipo humanista como previa a toda actividad profesional. Cicerón es su continuador. Y es en él donde culmina el elogio de Atenas como creadora de la cultura griega.

De aquí se pasa al género que pudiéramos llamar puramente de ensayo, así el *Erótico* de Lisias o los diversos discursos sobre el tema del amor contenidos en el *Banquete* platónico. En este género de ensayo, en el que no sabemos que se pretendiera una ejecución oral, están los tratados de los sofistas, tal la *Verdad* o el *Sobre los dioses* de Protágoras o las *Horas*, de Pródico. Enlazan con la tradición de los filósofos. En realidad, los límites entre discurso y tratado son fluidos.

Esta es la presentación general que podemos hacer sobre la oratoria en la Atenas de fines del siglo V y del siglo IV hasta el final, así como de los géneros conexos; muy sumaria, por supuesto. Hay que saber que los dos sectores de la teoría y la práctica están ligados entre sí, sobre todo en lo relativo a la forma literaria (organización del discurso, sintaxis, estilo), pero también en cuanto a la ideología, al menos parcialmente. La enseñanza de la retórica constituía el lazo de unión. Y uno y otro sector hallaba su continuación en la literatura y el pensamiento en general.

La oratoria es un género que, sobre diversos precedentes, se creó en la época que nos ocupa y fue importante, esencial, para los géneros en prosa, sobre todo la historia y la filosofía. Pero sobre su influjo en la vida y la literatura griega en general he de insistir, tocando sucesivamente una serie de puntos.

Lo primero que hay que decir es que del movimiento en torno a la oratoria nació en Atenas, sobre precedentes sicilianos, toda la crítica y la teoría literaria. Las *tékhnai* de Córax y Tisias, ya mencionadas, y las que luego se escribieron (nos han legado algunas de edad helenística y romana, pero no hacen sino continuar los precedentes aquí sentados) son los primeros tratados de composición literaria, al analizar las partes de discurso. Ciertamente, hay al lado la línea de la teoría poética, que culmina luego en Platón y Aristóteles. Pero no se trata sólo de teoría literaria, sino también de teoría lingüística: ambas van unidas.

En la *Helena* de Gorgias, por ejemplo, hay toda una teoría sobre la función impresiva del lenguaje, su poder de seducción, persuasión o convicción: teoría paralela a la relativa al «encanto» o «hechizo» de la poesía en otros autores. El *lógos* es un gran poderoso, nos dice Gorgias, realiza obras admirables. En su *Gorgias* Platón se hace eco del retórico en cuanto a su admiración del poder de persuasión de la palabra. La teoría del *kairós* u oportunidad, es decir, de la necesidad de adecuar el mensaje al auditorio y su circunstancia, va conexa. Y, sobre todo, la de los factores emotivos del lenguaje. A lo largo de toda la producción platónica corre el debate entre esta posición y la de que acudir a recursos que no sean puramente racionales es inmoral. Pero el mismo Platón admite la colaboración de los factores emotivos y afectivos del discurso en algunos lugares de su obra, así en el *Fedro*.

Unida a esta especulación va la relativa a la verdad: en Gorgias, Protágoras y Antifonte, como es sabido, se duda de su carácter único, irrefutable, se acepta que a lo más a que se puede llegar es a la verosimilitud. Todo esto está en relación con el conocimiento de que el signo lingüístico —y el discurso— depende en su significado del emisor y del receptor y de que no hay una conexión automática entre ellos[7]. Las dudas sobre la adecuación del signo y la cosa se ven claramente en el tratado de Gorgias *Sobre el No Ser*. Aquí el retórico se implica en la teoría del Conocimiento.

Todo esto no son puras especulaciones: está en estrecha relación con la praxis política y judicial ateniense, con el recurso mismo a la votación para decidir la verdad de cuál de los dos oradores enfrentados es la que se acepta. El tema de «hacer fuerte el argumento débil», como máxima calificación del orador, está en la base. Y ello tanto en un discurso como la *Helena*, ya mencionado, como en los discursos enfrentados en la Asamblea o los tribunales o en los de la

Historia de Tucídides o las tragedias de Eurípides. Hay, pues, una posición relativista, que es no sólo la de la exégesis retórica y lingüística, sino también la de la vida política y judicial de la democracia ateniense. Ya hemos visto la estrecha relación con ella de los géneros de debate.

Oratoria y democracia van estrechamente unidas. Y la oratoria, con las teorías unidas a ella y a la sofística en general, es su motor más que la filosofía. Véase si no en el *Protágoras* platónico el debate sobre el discurso largo y el discurso corto. El sofista procede mediante el discurso largo —esto es, un discurso propiamente— y es el auditorio el que tiene que decidir sobre su acierto; a veces, en competencia con un discurso contradictorio. Esto sucede no sólo en la sofística, también, como vengo diciendo, en la praxis ateniense. Pues bien, la tesis de Sócrates es otra: hace una afirmación y cuando consigue el asentimiento del interlocutor, pasa a la siguiente. Y así sucesivamente: se trata de un acuerdo entre dos personas, en fases sucesivas. Protágoras alega, con razón, que de esta forma se pueden tender trampas, haciendo que el interlocutor no vea a dónde va la argumentación y conteste ingenuamente en forma que luego le hará caer en contradicción.

Hay que decir, en definitiva, que es la oratoria y su ejecución en público la que decidía las tomas de decisión del pueblo ateniense, sobre la base de criterios tanto igualitarios como relativistas, con atención a las circunstancias del que habla y los que escuchan y deciden, no a criterios tradicionales ni logicistas.

Esto explica muchas cosas: la ruptura de Sócrates y Platón con la democracia ateniense, simbolizada por la condena del primero —por más que éste se comportara como el ciudadano modelo que no discute una sentencia injusta— y por la creación por el segundo de su modelo político, su «ciudad de palabras» o ciudad ideal de la *República* y luego de las *Leyes*. Pero explica también la lucha entre retórica y filosofía por el dominio del alma de Atenas, de la que ya he hablado.

Esta lucha se ve bien clara, ya lo he anticipado, con una oposición que es trágica, en el *Gorgias* platónico. Aquí están de un lado Gorgias, el retórico, y los políticos de Atenas; de otro, Sócrates, el representante de la filosofía. Retórica y ansia de poder se equiparan; y se equiparan justicia y filosofía, pero todo termina en la premonición de la muerte del filósofo, que no sabrá, cuando llegue el momento, defenderse ante un tribunal (profecía *ex euentu*). Esta lucha entre la

filosofía y la retórica, con algunos momentos de tregua como el *Fedro* platónico, continuará a lo largo de toda la Antigüedad. Todavía Olimpiodoro, en el siglo V d. C., no le perdonará a Platón la condena de los políticos atenienses en el *Gorgias*.

Naturalmente, Platón llevaba las cosas al extremo. Pero para él la retórica era claramente su enemigo cultural y moral, después del otro enemigo, la poesía, con la que se enfrentó en el *Banquete* y la *República*. En realidad, hay que decir que oratoria y filosofía son las dos continuadoras de la antigua poesía griega, las que han heredado su pretensión de formar al hombre griego, de señalarle un ideal de vida, una manera de pensar. Frente al moralismo de la filosofía socrático-platónica, la oratoria significa un ideal más humano y limitado, más relativista; expuesto sin duda a peligros. Pero, ¿no abría también peligros para el hombre el teocratismo filosófico de la ciudad platónica?

Claro está que no puede meterse en un mismo saco la totalidad de la oratoria griega. Hay ciertamente una oratoria frenética y sectaria, como se ve en ciertos pasajes de Lisias, por ejemplo, y en tantas posiciones cambiantes de los logógrafos según quién fuera el que pagara el discurso. Pero existe igualmente la oratoria de un Isócrates, que combinaba una visión tradicional de la democracia con un moralismo más o menos socrático y con ideales culturales (griegos son para él los que participan de la cultura griega) y panhelénicos, de concordia.

Es el fundamento de la posición humanista de un Cicerón, que establece la formación del orador sobre el estudio de la vieja literatura y la antigua filosofía. Claro que Platón es radical y no aprobaba lo que él creía que era una componenda entre los dos sectores que ofrecían a Atenas una cultura superior: ataca en el *Fedro* a los que él dice que están *metaxú*, «entre medias» entre la filosofía y la política (a Isócrates sin duda) y no son, en consecuencia, ni verdaderos filósofos ni verdaderos políticos. Claro que Isócrates rechazaba, a su vez, el logicismo y el rigorismo platónicos.

Hay, pues, una polémica muy envenenada, que responde de una parte a posiciones de base muy diferentes sobre la concepción de la vida y la sociedad humanas, pero de otra a una verdadera competencia entre los dos sectores que ofrecían a Atenas una cultura superior. Ya he dicho que la posición platónica es extremada. Curiosamente, Platón es un poeta que clama contra los poetas y es un retórico que clama contra los rétores. Diálogos como el *Fedro* y el

Banquete contienen dentro de sí discursos o ensayos a la manera de la retórica contemporánea; y su modo de argumentar y concluir tiene más que ver con el de los sofistas y rétores que con una pura dialéctica.

Por otra parte, hay que completar el cuadro con el del conjunto de la oratoria forense y política que nos ha sido conservada. Prescindiendo del gran problema del enfrentamiento de las posiciones de un Demóstenes y un Esquines, por ejemplo, está el hecho de que toda esta oratoria tiene como telón de fondo la democracia ateniense, la defensa de este régimen y el orgullo de él. Tiene, desde este punto de vista, un gran valor tradicional y educativo. El conocimiento de las instituciones liberales y del ideal mismo de libertad y patriotismo de Atenas, según los hemos descrito, proceden en gran parte de esta fuente.

Así, la oratoria ha sido, de una parte, el sostén y centro del sistema democrático ateniense: cuando éste cayó, cayó también la oratoria, salvo ciertas derivaciones de la misma. Pero ha sido, de otra parte, el punto de partida de una serie de especulaciones sobre la literatura, la lengua y el comportamiento humano. Y ha dado origen a un ideal de cultura basado en la atención al *lógos*, a la palabra humana en su más amplio sentido. El antiguo estudio de la poesía se completaba ahora con el estudio de la oratoria. Es el ideal educativo, teñido de un moralismo emparentado en definitiva con la línea de pensamiento socrático-platónica y, luego, cristiana, que ha dominado durante larguísimos siglos en nuestra sociedad y que sólo ahora encuentra rechazo.

De otra parte, he hecho ver que no se puede comprender gran cosa de la literatura ateniense del siglo V si no se tiene en consideración el influjo de la sofística y de la retórica. Y esto no sólo desde puntos de vista conceptuales que han sido estudiados con frecuencia (el movimiento de la Ilustración), sino también desde puntos de vista formales. En definitiva, la sustitución del tratado, emparentado con el ensayo retórico, por el diálogo de raigambre socrática, fue al final un fracaso: las últimas obras de Platón son diálogos ficticios que encubren en realidad tratados, Aristóteles prescindió pronto de la forma del diálogo. A la larga, toda la prosa, lo mismo en cuanto a criterios de composición que de sintaxis y estilo, depende de la antigua oratoria. O de reacciones contra ella.

Esto sucede también, en el siglo IV, con historiadores como Teopompo o Timeo, y en la época helenística y, por supuesto, en la ro-

mana, donde un Livio o un Tácito no pueden entenderse sin conocer sus precedentes retóricos. En la época de la República romana y luego en la del Principado y el Imperio, el influjo de la retórica, griega y latina, en la literatura latina, fue inconmensurable. Ciertamente, los nuevos modelos griegos que a partir de un momento se produjeron, la llamada segunda sofística, resultan con frecuencia bastante vacíos; y la retórica cayó también con frecuencia en un formalismo que es lo que la desacreditó. Pero no podemos dejar que esta consideración oblitere la otra: la del papel de la gran oratoria de los siglos V y IV en el desarrollo de la prosa, de la literatura y del pensamiento griego —y luego romano— en general. Incluido, en primer término, el pensamiento político.

No sólo aquí: los modelos latinos, derivados de los griegos, han sido decisivos para la creación de toda la prosa culta medieval y moderna. Cierto que la oratoria propiamente dicha declinó, salvo algunos géneros como la oratoria sagrada, o cayó en exageraciones y vacuidades. Pero el influjo indirecto sobre toda la literatura y el pensamiento ha sido en nuestra cultura absolutamente importante.

5. El nuevo ambiente del pensamiento político

En el año 322 antes de Cristo moría Aristóteles en Cálcide, en Eubea, a donde se había exiliado desde Atenas huyendo de la rebelión antimacedonia que tuvo lugar a la muerte de Alejandro y de la persecución ante los tribunales que le amenazaba. No quería, dicen que dijo, que Atenas cometiera un segundo crimen contra la Filosofía.

Fue un año singular el 322. Muere Aristóteles, que es el testamentario de la Grecia clásica y el eslabón que la une al mundo posterior, durante milenios. Se suicida Demóstenes, también exiliado, huido de Antípatro, el macedonio: era la última encarnación de la libertad de Atenas. Y en ese mismo año cumplen su servicio militar, como efebos, en Atenas, dos personajes bien representativos del mundo que va a venir: Epicuro el filósofo y Menandro el cómico, que pone en escena, también en ese año, su primera comedia, *La Ira*. Un filósofo y un cómico que introducen toques de humanidad, de cosmopolitismo, que profundizan y difunden para todos antiguos valores atenienses y se cierran al exclusivismo del ideal ciudadano de Atenas. Se limitan a mostrar una sociedad refinada, una intriga amorosa y un final feliz.

Eran nuevos tiempos en Atenas. Hasta este momento, había seguido siendo una gran potencia que hacía frente a Macedonia, aunque con vacilaciones, con tentaciones de entreguismo. Luego, tras la derrota de Queronea el 338, todavía tuvo valor para rebelarse contra Macedonia, a la muerte de Alejandro. Antípatro la sometió, en realidad, definitivamente. Tras él todo fue una lucha, con diversas alternativas, entre los promacedonios y los demócratas nostálgicos; príncipes extranjeros la protegían o atacaban, la ciudad sufría asedio tras asedio. Nadie iba a sacarla ya de la órbita macedonia hasta la conquista romana.

Era Atenas, política y económicamente, una potencia insignificante al lado de las monarquías helenísticas: Macedonia, Egipto y Siria sobre todo. Estos grandes conglomerados políticos cerraban el anillo de la historia griega: terminaba con regímenes de poder absoluto de un monarca, como había comenzado. No había control de la vida política por parte de los ciudadanos: enjambres de administradores, funcionarios, soldados mercenarios, todos dependiendo directamente del rey, sustituían a las instituciones democráticas. Era el modelo de lo que luego fue el imperio romano.

Ningún filósofo se había ocupado de fundar un andamiaje teórico para estos nuevos Estados, nacidos de las necesidades prácticas de un mundo cada vez más amplio y complejo y del modelo de una monarquía primitiva, la macedonia. Los reyes no dejaron, ciertamente, de promover, al menos oficialmente, un ideal moralista, derivado de los antiguos filósofos. Se llamaban Sotér «Salvador», Eumenés «Benévolo», etc. Muchos tenían filósofos platónicos, estoicos o cínicos que les asesoraban; otros filósofos, continuando a Isócrates, escribían para ellos tratados de «Consejos al Príncipe». Antíoco[8] de Comagene dejaba en su gran inscripción del Nemrud Dagh la lista de los grandes beneficios a su pueblo. Los reyes, además, hacían grandes fundaciones culturales, como el museo de Alejandría o la biblioteca de Pérgamo. Y organizaban grandes fiestas para entretener al pueblo y mostrar su riqueza.

Todo era para el pueblo, pero sin el pueblo; aunque quedaran vivos los ecos del antiguo moralismo y la antigua literatura. No había una participación ciudadana, las gentes llevaban su vida por la vía de lo privado, que podía incluir la literatura belletrística y la Ciencia. La cultura era, en realidad, internacional, dirigida a un público homogéneo que vivía en tierras distantes.

Entre tanto, en Atenas la vida intelectual estaba dominada por

los extranjeros ya en el siglo IV (tras notables antecedentes en el V), más aún en el III y los siguientes. Aristóteles fue, a lo largo de buena parte del siglo, uno de tantos filósofos, cómicos e historiadores extranjeros que dominaban la vida intelectual de la ciudad de Atenas. Cómicos como Alexis de Turios, Filemón de Siracusa o Dífilo de Sínope, que ocupaban el lugar que antes tuvieron un Cratino, un Aristófanes o un Eúpolis. Filósofos como Diógenes, también de Sínope, al que luego habían de seguir muchos más que reemplazaban a los discípulos de Sócrates, casi todos atenienses, como Platón, Esquines y Jenofonte. ¡Los refinados atenienses sustituidos por el hombre que, en su tinaja, se mofaba de Alejandro y que en Atenas buscaba un hombre, en pleno día, con un candil! Historiadores como Teopompo de Quíos o Eforo de Cime, en lugar de Tucídides o Jenofonte.

Todos ellos, como el propio Aristóteles, estaban, en cuanto extranjeros, alejados de la vida pública de Atenas; de sus exigencias y de los modos de vida y pensamiento que de ahí se derivaban. También los discípulos del propio Aristóteles eran casi todos extranjeros. Aprendían y enseñaban en Atenas, pero su punto de partida, su fondo intelectual, era más amplio: era el de toda Grecia, Jonia y Sicilia sobre todo.

No podía pedirse a estos extranjeros, o a atenienses como Epicuro y Menandro, que fundaran nuevas teorías políticas de la ciudad o de los grandes reinos. Las ideas políticas que a partir de ahora se elaboraron pensaban más que en Estados concretos, en la totalidad de la Humanidad o, a veces, en la comunidad de los sabios.

Pero volvamos a Aristóteles, que fue el gran trampolín entre las dos edades: el único que intentó escribir una teoría de la ciudad democrática, que en realidad era una propuesta de reforma. El que, hijo de un médico del rey de Macedonia, fue maestro de Alejandro, sin que sepamos que le infundiera ninguna idea sobre el Estado universal que fundó. Ciertamente, impensable constreñirle a una pequeña ciudad. Pues bien, cuando escribió sobre política, a esta pequeña ciudad siguió refiriéndose. Pese a todo, fue Atenas, en la que con intervalos había vivido desde el 367 y que en este tiempo era aún una ciudad importante, aunque conflictiva, la que le sirvió de modelo o punto de partida.

Propuso una constitución que, en realidad, no se dirigía a Atenas, se dirigía a todo el mundo; en esto ya Platón le precedió. Pero no intentó imponerla, como Platón; para él, al menos en la superficie ex-

plícita, éste era sólo un trabajo científico, producto de una reunión de materiales (las *Constituciones* que escribieron sus discípulos, él la de Atenas), del análisis, de la inducción. Ni más ni menos que como trabajaba en Ciencias Naturales, que eran su campo predilecto.

Un macedonio filósofo, lo que era casi una *contradictio in adiecto*, prefirió pese a todo vivir en Atenas, cuando le dejaban, a vivir en Macedonia: era una ciudad libre, aunque no exenta de peligros, para un macedonio sobre todo[9].

Su situación no fue nada cómoda en ningún momento. Por más que obrara con prudencia, incluso en su teorización política. En sus escritos no hay una sola alusión a las luchas políticas del tiempo. Pero ya es bastante significativo que abriera su escuela en Atenas el 335, a los tres años del triunfo macedonio en Queronea. Dejaba la educación del príncipe macedonio, Alejandro, y venía a educar a los atenienses, como intentaban todos los filósofos, con éxito, en general, no muy brillante.

Pero esto es adelantar cosas. Cuando llegó el 467 entró en la escuela de Platón, la Academia. El maestro estaba volcado en esta fecha al idealismo y la ciencia pura. Allí estuvo hasta su muerte el 447. Pues, desairado cuando fue escogido nuevo escolarca Espeusipo, el sobrino de Platón, se retiró a Assos, en la Tróade. Y muerto su protector Hermias regresó a Macedonia. Pero tras la victoria macedonia en Queronea volvió a Atenas. Había sido desaïrado otra vez: el 339 fue escogido nuevo escolarca Jenócrates. Esto es simbólico: Aristóteles no era un mero continuador, había roto paulatinamente con el idealismo platónico, se había vuelto a la ciencia analítica, dirigida a todos los sectores de la realidad.

Aristóteles reaccionó abriendo su escuela, el Perípato, el 335. Luego, con la ruptura entre Atenas y Macedonia el 322, huyó a Cálcide, donde murió.

Siempre fue visto con desconfianza: era un creador que se alejaba del maestro y que era una y otra vez postergado cuando se trataba de elegir nuevo escolarca. De ahí su autoexilio en Assos y su fundación de una escuela propia.

Así Aristóteles, el macedonio, fue en realidad el último ateniense: cerca y lejos de Atenas, lejos y cerca de Platón. Fue el último que escribió un modelo de constitución democrática de una ciudad, como ya he dicho. Si prescindimos de Polibio, que en realidad teorizó sobre lo que era la República romana.

Tras una etapa en que escribió diálogos a la manera platónica,

Aristóteles encontró su propio camino. Rompió con la imagen ideal del mundo que había que seguir en la tierra, con la teoría de las Ideas y la Idea del Bien en suma. Ya no era este, para él, el supremo guía del Estado. Su idea de la virtud era más modesta.

Toda parcialidad, todo fanatismo faltaba en este hombre que había vivido alternativamente bajo una monarquía absoluta cada vez más poderosa y bajo una democracia decadente y amenazada. Con una y otra había convivido mal que bien y veía las ventajas e inconvenientes de monarquía, oligarquía y democracia; con sus formas tolerables y con las que no lo son. Pero, aparte de su experiencia personal, se había procurado materiales de estudio, las *Constituciones* de muy diversas ciudades. Había estudiado en los hechos, como Tucídides.

Su análisis era al menos en un punto más penetrante que el de éste: sabía de la importancia de los factores económicos, de la necesidad de evitar la escisión de la ciudad en dos ciudades, la de los pobres y la de los ricos. En realidad, ya Platón había hablado de esto, pero aplicaba como siempre su cirugía: evitar la riqueza y la pobreza. En vez de ello, Aristóteles propugnó el predominio político de los hombres de riqueza intermedia, *hoi mésoi*.

Aristóteles no buscaba un modelo ideal de ciudad ni, menos, intentaba aplicarlo él o buscar a alguien que lo aplicara. Se limitó a analizar las causas de los desajustes y desastres, a combinar los factores existentes para lograr el equilibrio más estable dentro de lo posible. Es el inventor de la teoría de la constitución mixta, que luego desarrolló Polibio. En suma: no partió de principios ideales sobre la justicia y la jerarquía de las almas y de las clases, partió de la realidad de los hechos para ver en qué forma pueden ser modificados convenientemente. Se apoyó en las clases medias, por puras razones pragmáticas. Y no buscó virtudes absolutas, sino términos medios; y al lado de la justicia colocó la *epieikeía* o conducta razonable, sensible.

Es una nueva manera de pensar, una aplicación de los métodos de las ciencias experimentales a los temas humanos. Un pensar de abajo a arriba, no de arriba a abajo; por inducción, no por deducción.

Penoso debió de ser para Aristóteles romper con el sistema platónico del idealismo político y moral y separar estas dos esferas y la de la teología. Dio con ello la pauta para todo el futuro. Más penoso debió de ser aún, pensamos, romper con toda la teoría platónica del conocimiento y, en definitiva, con la teoría de las Ideas que, para el maestro, estaba estrechamente conectada, sobre todo en el caso de la

Idea superior, la del Bien, con su teoría política. Por más que ya el último Platón, en diálogos como el *Parménides*, viera los puntos débiles de la teoría.

Una vez más son el realismo, el empirismo, la inducción los principios en que Aristóteles se apoya. Este fue el último intento, ya digo, de proponer una nueva constitución democrática en Atenas: hecho por un hombre que estaba a caballo entre Atenas y Macedonia.

No sabemos, de otra parte, que intentara en ningún momento convertir a Alejandro en un rey-filósofo y orientar su política, al modo de los platónicos y, luego, los estoicos. Cuando su estancia en Assos, a la muerte de Platón, junto al tirano Hermias, todo lo que se nos dice es que logró suavizar su tiranía; a él dedicó su oda «A la virtud».

Por otra parte, la nueva idea desarrollada por Alejandro de un mundo de amplísimas fronteras, de poder personal, de igualación de griegos y bárbaros, no le atraía. Sucesos dramáticos en el entorno de Alejandro, como la muerte de su sobrino Calístenes, debieron de alejarle de su antiguo pupilo, aunque no hubiera una ruptura abierta; igual que a los filósofos e intelectuales de que se rodeaba[10]. Poco o nada estimuló esto su pensamiento, siguió interesándose teóricamente por los problemas de la ciudad. Por la vía del análisis y la inducción, que era la suya.

Entre el mundo preático y el mundo postático Aristóteles hace el papel de un trampolín que toma las ideas y los métodos, los renueva, los lanza en dirección al futuro; no sin experimentar el influjo de lo ático, pero las más veces para luchar contra ello, contra lo platónico sobre todo.

Así, Aristóteles fue, como digo, el último ateniense. Pero cuando Atenas terminó, de hecho, su carrera de ciudad independiente y cuando el pensamiento y la literatura se trasladaron, en buena medida, fuera de ella y tenían por modelo territorios mucho más vastos, Estados despóticos muy diferentes, las cosas variaron. No es que cesara el influjo de las filosofías de la Atenas clásica, es que se vertían en teorías de la sociedad que prescindían del Estado democrático y del Estado en general.

No puedo entrar aquí en el detalle de las ideas políticas de las filosofías helenísticas. En términos generales hay que decir que sus representantes estuvieron alejados de la política. Epicuro vivía con sus amigos en su Jardín tratando de ocultarse; los cínicos viajaban con su alforja y su sayal; los estoicos, académicos, peripatéticos vivían en sus escuelas y se ocupaban de sus intereses intelectuales.

Ciertamente, tenemos algunas indicaciones sobre el papel de algunos filósofos cerca de ciertos poderosos, ya he dicho. Se nos habla de la relación de Esfero y Cleómenes, de Onesícrito y Alejandro, de Zenón y Bías y Antígono Gónatas. Hay luego la actividad política del cínico Cércidas. Pero en términos generales lo que hallamos es la sátira del poderoso por los cínicos (Diógenes, Bías, etc.), la conspiración llevada a cabo por los platónicos contra el tirano Quión de Heraclea, la oposición contra el imperio de los estoicos Helvidio Prisco, Traseas Paetus, Musonio Rufo y Séneca.

Hay una continuidad, en ciertos aspectos, de las ideas de la edad anterior. La idea de la naturaleza, de la de la fraternidad humana y la de la igualdad es común prácticamente a todas las filosofías helenísticas. El moralismo radical de cínicos y estoicos también. Los cínicos predicaban contra el poder, la codicia, la riqueza, la belleza, la ciencia, el relajamiento; los estoicos consideraban *adiáphoron*, indiferente, todo lo que no fuera la estricta moralidad. Mucha parte de esta ideología se conservó entre académicos y peripatéticos. Pero siempre fuera del contexto del Estado, como algo propio de toda la Humanidad, de la cosmópolis.

El concepto de justicia está, también, fuera las más veces de todo planteamiento teológico. Para los epicúreos está unido a la idea de lo conveniente, de normas que no se deben romper si no se quiere sufrir castigo[11]. La justicia es un mero pacto para no dañar y no ser dañado, hay que respetar las leyes comunes para no sufrir riesgo de castigo. En los estoicos hay, en principio, una identificación de la justicia con el *lógos* divino, pero hay otro planteamiento que la deriva de la *oikeíosis* o comunidad humana[12].

Quienes más lejos se nos muestran de la idea del Estado y de la política son los epicúreos y cínicos.

Epicuro vivió en su Jardín con sus amigos: la amistad, la simplicidad, el placer eran los primeros principios, aunque trataba al tiempo de no chocar con la sociedad. «Vive ocultamente», era su lema. Y también otros, que nos transmite Diógenes Laercio: hay que librarse de la cárcel de los intereses culturales y de la política, ésta produce turbación, quita libertad. «Por un exceso de honestidad no actuó en política», nos dice el biógrafo.

En cuanto a los cínicos, se nos presentan como errantes y marginados. Usaban la sátira de los géneros anteriores, la *khreía* o «bon mot», la fábula[13]. Despotricaban contra el poderoso y el noble; pero no recomendaban enfrentarse a él, sólo huir, resignarse o burlarlo. Y

seguir la vida privada, huir de la política y del tirano. En Diógenes Laercio VI 72 hay anécdotas abundantes en este sentido. «Elogiaba a los que iban a casarse y no se casaban, a los que iban a viajar y no viajaban, a los que iban a entrar en política y no entraban». Y en las fábulas cinizantes se nos presentan los abusos de los poderosos, pero también los desastres que a sí mismos se atraen y las burlas de los animales pequeños pero astutos. Cuanto menos gobierno, mejor, viene a decir la fábula de «Las ranas pidiendo rey»[14]. En definitiva, el único Estado verdadero era el del *kósmos*.

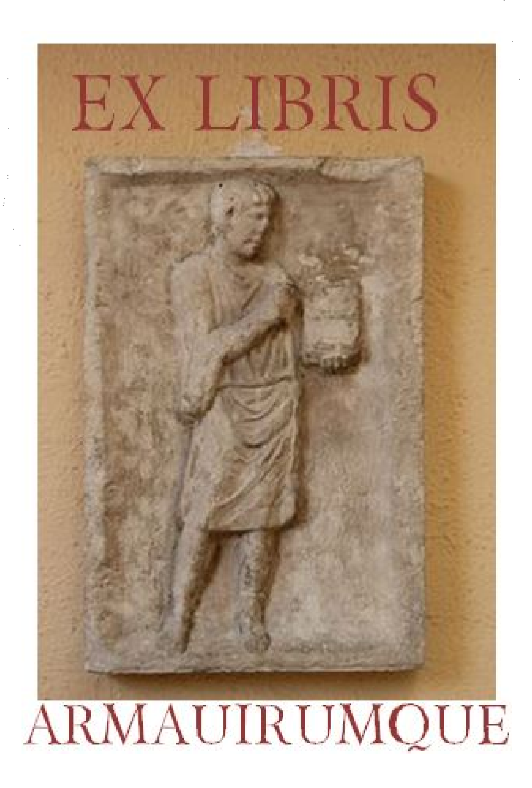
Se ha interpretado[15] que este «Estado verdadero» de Diógenes (y Zenón en su cinizante *Politeía*), Estado paradisíaco sin leyes, instituciones ni coerciones, era el de formar parte de la comunidad de los cínicos; algo equivalente al pequeño grupo de los epicúreos o de los «sabios» estoicos. Pero, en definitiva, los cínicos, igual que los epicúreos, trataron de no llegar al choque con la sociedad, se contentaban con satirizarla y, en definitiva, vivir de ella. No así los platónicos y, sobre todo, los estoicos, que llegaron al choque varias veces.

Estas otras filosofías proclamaban el deber político del servicio a la comunidad. Estaban fuera de la ciudad, el reino o el imperio, lo aceptaban simplemente como una cosa dada (muy inferior, desde luego, a la comunidad humana) y trataban de ayudar, introduciendo valores morales[16]. Cierto que no aspiraban al poder y que distinguían entre la ley eterna y la ley política, pero sentían que existían *kathékonta*, deberes naturales frente a la sociedad existente. No proponían un régimen concreto, aunque Panecio propugnó una constitución mixta, pero sí pretendían seguir la razón y la moralidad y hacer lo posible porque se impusiera en el Estado.

Ciertamente, en todo el pensamiento postateniense, posterior a Aristóteles, no podemos hablar exactamente de valores políticos democráticos, pero sí de valores humanos democráticos. A veces con mayor atención a lo individual, incluso al placer individual, a veces a lo colectivo; en ocasiones sobre una base puramente humanista, en otras sobre una base religiosa. Siempre son, repito, los valores de la naturaleza, la libertad, la igualdad, la moralidad (de origen natural o convencional) los que dominan. Pero al desarraigarse los valores competitivos, al modo de Platón, se renunciaba en definitiva a la política: así en el caso de epicúreos y cínicos. O se intervenía en ella marginalmente, como fuerza correctora: así los estoicos. Esto puede ser una solución para unos pocos, no para toda la sociedad.

Curiosamente, estos valores humanos generales, que habían comenzado a florecer en la poesía arcaica de Grecia y que luego se incorporaron al sistema democrático, ayudaron a crearlo, le sobrevivieron. Y a través sobre todo del platonismo, aristotelismo, estoicismo, cinismo, de una manera u otra penetraron en las monarquías helenísticas y el imperio romano; por el intermedio del cristianismo o por otras vías, en los Estados medievales y posteriores. Ayudaron, en el momento oportuno, a crear las posteriores repúblicas o democracias.

Igual que en lo político, a que antes me referí, también en lo ideológico el pensamiento griego vuelve sobre sí mismo. La edad helenística es, en una cierta medida, un eco de la edad arcaica: también en rasgos de su literatura. Atenas quedó atrás. Pero no sin dejar su fuerte, imborrable impronta.



NOTAS

[1] p. 517 ss. En esta obra, p. 489 ss., se hace una exposición general de las ideas de Sócrates.

[2] K. von Fritz, *Plato in Sizilien und das Problem der Philosophenherrschaft*, Berlín 1968.

[3] Cf. U. von Wilamowitz Moellendorf, *Platon I-II*, Berlín 1920. Sobre las cambiantes orientaciones de los estudios platónicos en este siglo véase mi «La interpretación de Platón en el siglo XX», ya citada.

[4] Todo este problema ha sido tratado por mí ampliamente en mi estudio «Platón y la reforma del hombre», ya citado, del que tomo aquí tan sólo algunos pequeños fragmentos. Allí doy una visión crítica de las diferentes propuestas.

[5] Cf. *Ilustración y Política*, cit., p. 525 ss.

[6] Véase sobre el tema mi ensayo citado en nota 4.

[7] Cf. mi «La teoría del signo lingüístico en Gorgias de Leontinos», arriba citada.

[8] Cf. mi *Asoka. Edictos de la Ley Sagrada*. Barcelona, Edhasa, 1987.

[9] Cf. más detalles en «Aristóteles en la Atenas de su tiempo», *Estudios Clásicos* 108, 1995, pp. 43-55.

[10] Cf. mi trabajo «Las imágenes de Alejandro» (en prensa).

[11] Cf. A. Alberti, «The Epicurean Theory of Law and Justice», en A. Laks y M. Schofield (eds.), *Justice and Generosity*, Cambridge 1995, pp. 161-190.

[12] Cf. M. Schofield, «Two Stoic approaches to Justice», en A. Laks y M. Schofield (eds.), *Justice and Generosity*, Cambridge 1995, pp. 191-212.

[13] Cf. D. R. Dudley, *A History of Cynicism*, Londres 1937; R. Höistad, *Cynic Hero and Cynic King*, Uppsala 1948; y mis trabajos *Historia de la Fábula Greco-Latina* I, Madrid, 1987, p. 619 ss.; «Filosofía cínica en las fábulas esópicas», Buenos Aires, 1986; «Política cínica en las fábulas esópicas», en *Filología e Forme letterarie*, Urbino 1987, I, pp. 413-426.

[14] Cf. mi trabajo «Las ranas pidiendo rey, orígenes y evolución de una fábula política», *Emerita* 52, 1984, pp. 25-32.

[15] J. L. Moles, «The Cynics and Politics», en A. Lake and M. Schofield (eds.), *Justice and Generosity*, Cambridge 1995, pp. 129-158 (p. 137).

[16] Cf. A. A. Long, *La Filosofía helenística*. Madrid 1975, p. 114 ss.; Pohlenz, *Die Stoa*. 2 vols. 3.ª ed. Gotinga, Vandenhoeck und Rupprecht, 1964.

Segunda parte

Capítulo I

I. ESQUILO, ENTRE LOS ORÍGENES DEL DRAMA Y LA DEMOCRACIA ATENIENSE

1. Datos del problema

Esquilo ha sido presentado en la primera parte de este libro como un exponente de la primera democracia ateniense y sus ideas. Es, de otra parte, el primer trágico que se nos ha conservado, bien que parcialmente. Pero ha heredado un género creado en la época de la tiranía de Pisístrato, la fecha que se nos da de la primera representación de Tespis es el año 534. Todo esto nos presenta el decisivo problema de en qué medida hereda un género arcaico, en qué medida lo renueva, perfeccionándolo artísticamente y adaptándolo intelectualmente a la nueva edad.

Es necesario, así, un debate con el excelente libro de Gilbert Murray, su *Aeschylus, the Creator of Tragedy*. El libro, cuya edición original es de 1940[1], mantiene su frescura. La idea central es que Esquilo fue el verdadero creador de la tragedia tal como hoy la entendemos, y ello por tres razones fundamentales: la *semnótes* o elevación de su lenguaje y estilo, la fastuosidad de la escenografía y puesta en escena y la profundidad del pensamiento.

Son rasgos de los que no puede dudarse y que, a todas luces, están en relación con la nueva edad que en Atenas se iniciaba. Pero hay que profundizar en ellos y ver en qué medida y cómo Esquilo trabajó sobre la base de la tragedia anterior: la de época tiránica y la

de la primerísima época democrática. Pues en todas las cosas hay una evolución directa entre estas edades y sería extraño que no sucediera así con el primer género literario ateniense.

Efectivamente, frente a la tesis de la modernidad de Esquilo se ha presentado la de su arcaísmo. Así cuando Kitto[2] considera característico del arcaísmo de Esquilo el dominar en él la tragedia de situación, centrada en el destino del coro: habría una línea que iría de *Las Suplicantes* a la *Orestea*, con una complejidad dramática creciente y una insistencia progresiva en la problemática del individuo heroico. O, si se recuerda mi libro sobre el origen de la tragedia[3], se verá que en él insisto en el arcaísmo de Esquilo en una serie de aspectos formales.

Claro está, no es este un tema que deba decidirse en blanco y negro. Ciertamente, Esquilo está situado entre los primeros trágicos, de un lado, y Sófocles y Eurípides, de otro (aunque entre la primera victoria de Esquilo y la primera de Sófocles hay sólo la distancia que va del año 484 al 468).

Pero no tenemos por qué imaginar una evolución en línea recta: baste decir que la colocación por Kitto de *Las Suplicantes* como la primera obra de Esquilo, dentro de una supuesta evolución de ese tipo, ha sido echada por tierra, como se sabe, por los restos de una didascalia que nos obliga a colocar la pieza después del 467.

Y yo mismo, al lado de elementos arcaicos en Esquilo, he postulado que los dos actores de sus obras más antiguas eran un pie forzado que coartaba la antigua libertad que tenía cada coreuta para convertirse ocasionalmente en actor y dialogar; los tres actores de Sófocles y de la misma *Orestea* representarían, entonces, una vuelta a una mayor libertad y un mayor arcaísmo. Y la trilogía ligada sería igualmente una innovación de Esquilo, forzada precisamente por las pocas posibilidades dramáticas que conferían los dos únicos actores. La vuelta a las obras independientes dentro de la trilogía sería, así, una vuelta a lo arcaico.

En realidad, las ideas sobre el teatro de Esquilo como un grande y decisivo salto hacia adelante y sobre una evolución escalonada de Tespis a Esquilo, de éste a Sófocles y de éste a Eurípides, dependen de ideas de Aristóteles y de otros teóricos antiguos. Cuando Murray hablaba de Esquilo como verdadero «creador» de la tragedia, le oponía a aquellos «pequeños mitos» y a aquel «lenguaje ridículo» de que hablaba Aristóteles; Murray no hacía otra cosa que centrar en nuestro trágico el supuesto «paso» del *satyrikón* a la tragedia[4]. Por otra

parte, los autores antiguos han aludido repetidas veces a las innovaciones de los sucesivos trágicos, por ejemplo, en lo relativo al número de actores.

Pienso que, evidentemente, el tema de la originalidad de Esquilo en relación con sus predecesores y con su real o supuesto arcaísmo respecto a sus seguidores, está sujeto a muchas dudas: sobre todo, por causa de nuestro escaso conocimiento de los predecesores de Esquilo, de sus sucesores y del mismo Esquilo. Pero algo se puede avanzar, aunque sea sin pretensión de agotar el tema ni de dar soluciones tajantes y rotundas. Para ello lo primero que hay que hacer, creo, es prescindir de esas afirmaciones antiguas y, concretamente, de Aristóteles. No voy a repetir aquí las críticas que en el libro antes mencionado hice de la teoría del origen de la tragedia en el drama satírico o lo que *satyrikón* signifique.

Me limito a afirmar que es mucho más útil la afirmación del propio Aristóteles de que la tragedia viene «de los solistas (*exárkhontes*) del ditirambo», siempre que se entienda por esto el diálogo lírico en general entre el coro e individuos destacados del mismo (corifeo, coreutas individuales, actores). Y ello porque, efectivamente, el diálogo lírico y el epirrema en que participan el coro y otros personajes individuales es especialmente frecuente en Esquilo.

Pues bien, es el análisis formal y de contenido de las tragedias conservadas de Esquilo y de los demás trágicos, incluso de las comedias, lo que nos puede hacer llegar a conclusiones de tipo histórico sobre los orígenes y evolución del teatro ateniense. Eso es lo que intenté hacer en el libro ya citado, siguiendo precedentes de otros autores. Pero ahora mi tema es diferente: situar a Esquilo en relación con esos orígenes y dentro de esa evolución.

Porque lo primero que hay que decir es que la afirmación de Murray ha de ser tomada, en todo caso, *cum mica salis*: como un título estimulante y aun provocativo. La tragedia estaba creada antes de Esquilo, y no porque lo digan los eruditos antiguos: los títulos que se nos conservan de predecesores de Esquilo tales como Tespis, Quérilo o Frínico no desentonarían nada en el propio Esquilo o en sus seguidores.

Temas como *Forbante* o *Los Juegos en honor de Pelias* y *Penteo* (Tespis), *Alope* (Quérilo), *Los egipcios*, *Las Danaides*, *Alcestis*, *Las mujeres de Pleurón*, *La toma de Mileto* (Frínico) ponían en escena los viejos temas épico-líricos en torno a la muerte del héroe, a veces en contexto etiológico dentro del Ática (*Alope*); incluso, Frínico se ade-

lantaba a Esquilo, como se sabe, en tratar la historia heroica y trágica contemporánea (*La toma de Mileto*).

La tragedia estaba fundada antes de Esquilo; la tradición la fecha en el 534, primera victoria de Tespis, y no hay motivo para ponerla en duda. El punto de partida está, para mí, en coros que se especializaron en estos temas heroicos y que, sin perder su carácter ritual, crearon un reparto de obras siempre renovadas, como ocurrió antes con la lírica.

Coros que, por otra parte, desarrollaron la conocida innovación de independizar a uno o más de los coreutas que dialogaban con el coro y asignarles «nombre propio»: hacerles actores. Probablemente Pisístrato y Tespis no hicieron otra cosa que utilizar una tradición preexistente para dar mayor lustre a las fiestas dionisíacas recién fundadas. Si innovaron, no dejaron de partir en todo caso de corales dialogados y miméticos, especializados en temas heroicos y trenéticos.

Renuncio a argumentar sobre esto, ya lo he hecho en otro lugar. El problema es el de la originalidad de Esquilo. Problema no fácil. Nótese que hay la tragedia previa a Tespis y hay luego la tragedia de Tespis y sus continuadores. Después llegó Esquilo, que se nos dice que obtuvo su primera victoria en el 484, pero cuya obra más antigua conservada, *Los Persas*, es del 472; de unos 60 años después de Tespis. Este es el vacío o hiato que hemos de colmar con nuestros escasos medios.

Y, de otra parte, resulta que Sófocles estaba presente en la escena ateniense desde el 468, es decir, desde una fecha anterior a obras de Esquilo como *Los Siete*, *Las Suplicantes*, *La Orestea* y, sin duda, el *Prometeo*: es decir, antes de todo el Esquilo conservado salvo *Los Persas*, obra bastante anómala como se sabe. Pero, de otra parte, ese Sófocles que pudo, teóricamente, haber influido en casi todo nuestro Esquilo, se ha perdido en su totalidad: la pieza más antigua de Sófocles que nos ha llegado, la *Antígona*, es como se sabe del 442 (es la más antigua pieza fechada, el *Ayax* es quizá anterior). Estos son los casi desesperados datos del problema.

2. El arcaísmo de Esquilo

Los temas centrales de las tragedias de Esquilo están ya incluidos en la leyenda religiosa y en la leyenda heroica; incluso, en un tema de historia contemporánea como es el de derrota persa en las Guerras

Médicas, depende de una tradición interpretativa de los hechos ya existente.

Nótese, para empezar, la frecuencia en Esquilo de los «temas divinos». En sus tragedias dionisíacas —perdidas— hallamos el tema de los ofensores del dios —un Penteo, un Licurgo— castigados por éste. Dentro de la producción conservada, el *Prometeo* abría una trilogía que narraba el castigo por Zeus del Titán rebelde, antes de la reconciliación. En otras tragedias aparece el tema de Zeus e Io (en *Prometeo* y *Las Suplicantes*), el de Apolo y Casandra (en *Agamenón*), el de Orestes y las Erinis (en *Las Euménides*). En las tragedias perdidas se hallan otros temas comparables más (el de Faetonte, el de Níobe, etc.)

En los otros trágicos, estos temas tienden a desaparecer, siendo la mayor excepción los tema dionisíacos. Es bien claro que éstos, por los datos que tenemos, figuraban en rituales en que intervenían coros de acción de bacantes, como había igualmente coros de Erinis o Euménides, divinidades agrarias[5]. Por otra parte, los temas «divinos» en general debieron de ser incorporados a su repertorio por los primeros trágicos, puesto que son más frecuentes en Esquilo que en sus seguidores y se mantuvieron en la tradición de la Comedia, que parodiaba temas trágicos.

En cuanto a los temas propiamente trágicos, que se refieren a los participantes humanos en el conflicto y no a los divinos, ya he dicho que es seguro que no fueron introducidos por Esquilo: son esenciales en la tragedia desde el origen. Presentan el tema del sufrimiento y de la muerte, el tema del cambio del poder, el del planto del coro por su rey que muere. Tan esencial es este esquema que es trasladado a *Los Persas*, que propiamente celebra una victoria: Jerjes es una especie de héroe trágico, grande y lejano, incurso en *hybris*, llorado.

Porque el tema trágico de la muerte es sustituido por el del fracaso y la humillación. Nótese que Esquilo tiende a mantener el tema de la muerte, excepto allí donde la acción se juega entre dioses, que no mueren (en el *Prometeo*). Pero *Los Persas* prueban que ya había comenzado a encontrar un equivalente. Por otra parte, la concepción que subyace a esta obra, común en términos generales a la de las *Historias* de Heródoto y a toda una teoría, que remonta al menos a Arquíloco y Solón, sobre la culpa y el castigo, es anterior a Esquilo. No hace falta recordar, de otra parte, que éste tenía en Frínico un precedente de su inserción de un tema contemporáneo en un esquema trágico.

Así, Esquilo ha heredado lo esencial de sus temas, no sólo en el detalle de los mismos, sino en su interpretación dentro de una teoría religiosa que comportaba el tema del castigo del soberbio que viola los antiguos tabús religiosos: el hombre o la mujer de sangre, el «conquistador de ciudades», el que aplica la violencia contra los de su propia sangre (*Suplicantes*), el que se niega a la ley natural del amor, etc. Los lazos de familia no respetados, la violencia injusta prohibida por los dioses, son temas esenciales en Esquilo; y están dentro de los más antiguos esquemas que relacionan la religión y el destino humano.

En las obras de Esquilo, arcaicos rituales precisamente en relación con estos temas nos salen al paso. Vemos a Agamenón y Darío interviniendo desde el reino de las sombras, a la llamada de los vivos, para que se restablezca el orden violado o para explicar ese restablecimiento; a las Erinis persiguiendo al matricida o a las Danaides acogiéndose, suplicantes, a los altares y amenanzando ahorcarse en ellos si no se las atiende en la defensa de sus cuerpos contra la violencia de sus primos. O vemos el ritual del entierro que cierra *Los Siete* —última pieza de la trilogía—. Y tenemos las plegarias de los coros a Zeus y a los otros dioses para que castiguen al culpable o defiendan a la ciudad cercada, como en efecto sucede. Todo esto es profundamente arcaico. Los motivos rituales, en definitiva, dominan en los coros de Esquilo sobre otros más modernos, de ellos derivados, que luego aparecerán cada vez más en los trágicos siguientes.

Ahora bien, el tema del sufrimiento y la muerte, del cambio de manos del poder y del castigo de un hombre, un héroe, que de todos modos es grande y es llorado, no es lo único heredado. En realidad, son temas que aparecen dentro de un contexto más amplio. El problema de la liberación, del conflicto angustioso que afecta a una colectividad, y el de la conciliación final, son absolutamente esenciales en Esquilo y menos en sus sucesores. Y son contextos que sólo a partir de las características de la fiesta agraria, en la que nació el teatro, pueden comprenderse.

Pues la fiesta agraria de invierno o primavera se centraba, en Grecia como en otras partes, en el tema de la renovación con la llegada del nuevo dios o el nuevo vencedor, en el fin de la desgracia, la muerte y el mal tiempo. Y todo esto con referencia a la ciudad o a colectividades dentro de ésta, según el tipo de fiesta: los hombres o las mujeres o los jóvenes, los sectarios de tal o cual dios, los miembros de esta tribu o de aquélla. Nótese que, como he explicado en

otra parte, estos temas o contextos son esenciales también en la comedia, nacida en idéntico ambiente y que se diferencia sólo por una iluminación diferente del mismo conflicto, el mismo cambio, de la misma liberación.

En las obras de Esquilo que conocemos hay siempre o casi siempre ese conflicto que afecta a una colectividad, el coro, y que busca sanar una situación de decadencia o desgracia o ruina de la antigua naturaleza; y que lo consigue al final.

Son las Danaides perseguidas por la violencia de sus primos los hijos de Egipto y liberadas de ella por Pelasgo. O Argos o Tebas envueltos en las consecuencias de una victoria podrida o un enfrentamiento fratricida y en crímenes atroces: sólo la muerte de los culpables trae la liberación. Este tema, debilitado al ser transportado a una situación diferente, deja su impronta incluso en *Los Persas*.

Ahora bien, ese triunfo de las nuevas fuerzas se modifica, a veces, con lo que pudiéramos llamar una transacción, como se ha visto con frecuencia. Las Erinis y Atenea sellan su paz y de ella va a derivarse la riqueza y la abundancia en Atenas: es un final, casi, de comedia. Sellan su paz hombres y mujeres, al final de la trilogía de los *Siete*, gracias a Hipermestra, que respeta la vida de su esposo. Hay un equilibrio final incluso en la única obra conservada de la trilogía: mueren los dos hermanos, Tebas encuentra su liberación. Y lo hay, por supuesto, al final de la trilogía de Prometeo, en que el Titán es perdonado y el orden de Zeus se mantiene y perfecciona.

La tragedia de Esquilo, en definitiva, terminaba bien desde el punto de vista de la colectividad: había una liberación o un equilibrio nuevo entre fuerzas opuestas, pero justificadas ambas. Esto es, como digo, una herencia de la antigua fiesta, común a la comedia. Y ya que cito la comedia me gustaría decir que los esquemas trágicos de Esquilo tampoco desde otro punto de vista son tan rigurosos como los de los trágicos posteriores.

Esquilo mezcla, en el interior de su obra, elementos «cómicos» y populares, sobre todo cuando hablan personajes del pueblo, tales como el Guardián del *Agamenón* o la Nodriza de *Las Coéforos*. En la antigua fiesta —como en la vida— lo trágico y lo cómico se unían. La tragedia, ya desde su comienzo, impuso una separación, que es lo más original del teatro griego. Pero en Esquilo esta separación aún no era radical. Luego tendió a serlo cada vez más, aunque Eurípides volvió a veces a un género mixto, tragicómico.

Los antiguos mitos y los antiguos rituales están más presentes en Esquilo que en los trágicos que le continuaron. Pero, al propio tiempo, otra parte del arcaísmo de Esquilo se debe a las constricciones aludidas más arriba y que constituyen para él un pie forzado. Algunas de ellas se mantuvieron siempre vigentes: así, el arconte daba a cada trágico solamente un coro y con él había de organizar su obra, aunque tuviera para ello que dividirlo en dos como hizo Esquilo al final de *Las Suplicantes* (coros de Suplicantes y de servidoras) e hizo Eurípides en varias ocasiones.

Se alivió sobre todo, como se sabe, la constricción relativa a los actores. Esquilo hubo de trabajar a lo largo de casi toda su carrera con solamente dos, fundamentalmente uno que hacía de Jefe de Coro (Etéocles, Prometeo, Dánao) y otro que incorporaba los diversos personajes secundarios. Incluso cuando, en la *Orestea*, el poeta contó con tres actores, permaneció esencialmente en el estadio anterior: en las escenas triangulares apenas hay diálogo libre entre los tres actores (así en la escena Atenea / Apolo / Orestes/ coro en *Las Coéforos*).

Como he dicho más arriba, la tragedia esquílea «de situación» depende fundamentalmente de este hecho de trabajar con sólo los dos actores mencionados. La cosa es paradójica: se trata de una limitación «moderna» (en relación con los rituales), pero resulta un arcaísmo respecto a los trágicos recientes —que con su innovación volvieron a estar más cerca de la antigua libertad de trabajar con varios «solistas» independizados del coro. Y ese arcaísmo que reposa en una innovación, genera otra: la tragedia de situación, que tiene sus propias reglas y valores y que hay que estudiar por sí misma.

En el campo de la forma, Esquilo nos presenta igualmente arcaísmos innegables. Ya he aludido a los corales rituales, que luego subsistieron, aunque en frecuencia más baja. Es conocida la existencia de dos piezas sin prólogo: *Las Suplicantes* y *Los Persas*. Y el prólogo de pura resis, en el *Agamenón*. Claro que hay ya prólogos más complejos.

Los arcaísmos formales más notables no son, sin embargo, éstos. Son, desde mi punto de vista, en primer término los *agones* epirremáticos con intervención del coro: habitualmente el coro canta y el actor recita (pero en la escena de Casandra del *Agamenón* es al revés, epirrema corifeo / Casandra). A veces se trata de verdaderos *agones* de persecución o enfrentamiento físico, así entre las Euménides y Orestes o entre las Suplicantes y el Heraldo egipcio. Son continua-

ción de antiguos rituales. Pero los hay de persuasión, así entre el coro y Etéocles en *Los Siete* y, luego, otros con temas más amplios, por ejemplo, en *Los Persas* entre el coro y el Mensajero, el coro y Darío.

En segundo término, hay que insistir en diálogos líricos varios, pero sobre todo trenéticos, en que intervienen el coro y uno o dos actores (Electra y Orestes, Antígona e Ismene, Atossa y Jerjes). La estructura de estos *comos*, con sus elementos astróficos, sus refranes, su fragmentación de las estrofas, etc., creo que debe valorarse como extremadamente arcaica.

Otro elemento arcaico son las que en otro lugar[6] he llamado series. Por ejemplo, las escenas en que al coral, seguido de una intervención del corifeo, sigue aún un diálogo (generalmente estíquico) de éste y un personaje que llega (a veces media una resis de este último). Este tipo de unidad suele ponerse al servicio de la presentación de una información nueva, traída de fuera, pero también de un *agón*.

Naturalmente, los elementos de contenido y los de forma no van independientes, sino conjuntados: están al servicio de la misma idea dramática en la medida en que es arcaica y, claro está, también en la medida en que está ya evolucionada.

Por lo demás, sería erróneo atribuir a Esquilo todos los elementos arcaicos, a los otros dos trágicos todos los evolucionados. Basta pensar en los arcaísmos de Eurípides ausentes de Esquilo, por ejemplo, el *deus ex machina*.

3. Elementos evolucionados en Esquilo

Para comenzar, otra vez, por el contenido, conviene fijarse, antes que nada, en el fuerte influjo literario que Esquilo incorporó al de tipo ritual y al esquema trágico presente tanto en el ritual como en la literatura.

En este influjo destaca, en primer término, la epopeya homérica, en el más amplio sentido de la palabra. Su presencia en Esquilo es muy superior a lo que pueda serlo en Sófocles y Eurípides. No es sólo que Esquilo escribió una trilogía sobre el tema de la *Ilíada* y otra sobre el de la *Odisea*, como se sabe. Hay luego otra trilogía sobre la muerte de Ayax y hay tragedias aisladas sobre Filoctetes, Memnón, Sarpedón, Palamedes, Ifigenia. Hay otras obras derivadas de la poesía épica posthomérica y, también, de Estesícoro: a más de la *Orestea*,

sobre la familia de los Átridas, y *Los Siete* y tragedias que precedían a ésta, sobre la leyenda tebana, había otra trilogía más sobre el tema de las madres de los Siete, otra sobre la leyenda de Heracles, etc.

Esquilo trabajaba sobre la gran literatura épica, homérica y no homérica, y sobre la lírica epizante de Estesícoro, en la que se anticipaban una serie de temas suyos (a veces con diferencias en el detalle). Pero trabajaba también sobre la lírica en general. Toda su filosofía sobre el poderío divino y la debilidad humana, sobre el castigo del hombre injusto, etc., no es comprensible sin los precedentes de Arquíloco, Solón y la lírica coral (a más de Hesíodo). Incluso se hallan seguramente ecos de Heráclito: su «Zeus quienquiera que sea, si le place ser nombrado así», en el Himno a Zeus del *Agamenón*, está bien cerca de aquel dios que en Heráclito «quiere y no quiere ser llamado Zeus» (fr. 32).

Los puros y simples temas trágicos tradicionales del héroe sufriente y muerto por la infracción de una norma divina o por un choque directo con el dios, se amplían ahora con toda la riqueza de detalle de la tradición épica literaria. Y son interpretados a la luz de una filosofía religiosa que encuentra sus precedentes en la lírica.

Si es cierto que no puede admitirse que la tragedia sea una especie de síntesis de laboratorio de los corales dorios y los trímetros jonios, no es menos cierto que la lírica ritual tradicional en que se apoya ha sido enriquecida por la lírica literaria, generalmente no dialógica. Si epirremas agonales y diálogos líricos proceden, fundamentalmente, según creo, de la lírica dialógica y mimética tradicional, popular, no es menos cierto que la profundización de las ideas en los grandes corales hereda y desarrolla en forma genial la lírica monódica y coral precedente. Si algún fundamento tenía, dentro de las tragedias conservadas en su época, la afirmación de Aristóteles sobre el «hacerse solemne» de la tragedia, a esto debe de referirse.

El desarrollo ideológico de la tragedia de Esquilo podría decirse que transcurre en dos direcciones diferentes: la profundización del tema individual del héroe y los grandes temas políticos y morales.

Aunque el tema del héroe está ya en la épica, por más que ésta tienda a relegar los aspectos sombríos de su naturaleza, y está, por supuesto, en la literatura subsiguiente y en los rituales, es en Esquilo donde, por primera vez, presenta rasgos hondamente individuales, de una tragicidad, si puede decirse así, individualista. Pues Esquilo va mucho más allá del simple esquema de la grandeza, la *hybris* y el

castigo. Etéocles es ya un héroe individualizado, el primer individuo realmente humano visto desde dentro que pisó un escenario griego, a lo que podemos juzgar. Incluso si se le compara con un Aquiles o un Héctor, vemos que es alguien completamente diferente.

Aquéllos deciden entre la vida y la gloria o el deber: es una elección clara, en blanco y negro. Pero Etéocles es más complejo. Los aspectos justos e injustos de su conducta se mezclan inextricablemente, debe morir para que su ciudad sea salvada, siendo él su rey y defensor. Idéntica mezcla, idéntica humanidad en Agamenón. «¿Qué decisión está libre de males?» Las palabras de Agamenón en la obra de este nombre (211) podrían ser el lema de la descripción de la acción del héroe y de la acción humana en general.

Todo esto representa un notable desarrollo que difícilmente puede atribuirse a un trágico más antiguo que Esquilo: lo más profundo del hombre individual aparece en él ante nosotros por primera vez. Es el nuevo humanismo de la gran época de Atenas, que ahora se abre: ligada a la tradición, pero innovadora.

Pero al tiempo, igual que del tema del héroe trágico obtiene Esquilo estos refinamientos, estos avances a partir de la tragedia de situación con sus temas de la liberación, lo colectivo y el equilibrio entre fuerzas contrapuestas, Esquilo ha hecho surgir la tragedia política y la tragedia ética.

Un lema como «ni anarquía ni tiranía» (*Las Euménides* 696), la actuación «democrática» de un rey como Pelasgo en *Las Suplicantes* y la falsamente democrática, en promesa, de Agamenón en la pieza de este nombre, el abuso de poder del mismo Agamenón o de Etéocles o de las mismas Suplicantes, puesto a una luz desfavorable, todo esto y mucho más nos hace ver que la idea esquílea de la conciliación, de la síntesis de lo nuevo con lo antiguo, idea tradicional en festivales de renovación, en definitiva, como puede calificarse la fiesta agraria que es origen del teatro, ha sido ahora definida de nuevo, ha sido transpuesta al plano político.

Cierto que Frínico pudo tratar un tema político en su *La toma de Mileto*. Pero no parece verosímil que aquí se trataran temas de política interna que sólo en los días finales del régimen de Cimón y tras la caída de éste se plantearon.

Ahora bien, estos tema políticos, sobre los que luego insistiré, son al tiempo, para Esquilo, temas éticos o morales y aun temas religiosos: ya he apuntado esto. Pero he de insistir más despacio en cómo la teoría de la conciliación de autoridad y libertad que es la democracia

esquílea, la que en otro lugar[7] he llamado democracia religiosa, se refleja en un tipo humano firme y moderado, piadoso y abierto a afrontar el riesgo de la justicia; y en una teoría política.

Ahora bien, el drama de las fuerzas contrapuestas que se dobla en Esquilo con el de las voluntades y temperamentos contrapuestos, sólo puede ser expuesto por él de dos maneras. De una, gracias a los largos coros que reflexionan sobre las «situaciones» que los encuentros entre el personaje principal y el secundario o los secundarios van deparando. De otra, mediante la observación del conflicto de dichas fuerzas a lo largo del tiempo, de generación en generación. O sea: gracias a la fórmula de la trilogía.

Como he dicho arriba, las limitaciones que trababan a Esquilo tenían, como suele suceder, la ventaja de abrir paso a un nuevo producto que las superaba y aun utilizaba. Se trata de la tragedia de situación. Pero a su vez esa tragedia necesita, para dar paso verdaderamente a la acción, una prolongación en varias situaciones: la trilogía. Sólo a través de etapas puede verse, por ejemplo, cómo las fuerzas que operan y se enfrentan en el *Agamenón* pueden hallar ecos y modificarse en etapas sucesivas, a saber, en *Las Coéforos* y *Las Euménides*. Sólo así puede resolverse el conflicto entre Zeus y Prometeo o entre las Danaides y los hijos de Egipto. Sólo así pudo descubrir Esquilo la tragedia ideológica y política.

O sea, que las innovaciones formales están en conexión con las de contenido. Ahora bien, hay que pensar que los trágicos que le siguieron no forman respecto a él una línea recta, continuada. En ocasiones Esquilo ha agotado ciertas posibilidades y sus sucesores vuelven atrás para abrir nuevos caminos. Por ejemplo: con ayuda de los tres actores, explotan la antigua tragedia en un sentido más de acción que el de Esquilo. Renuncian así a la trilogía ligada, se centran más en los problemas humanos individuales y en la descripción de caracteres más que en los grandes conflictos ideológicos entre fuerzas contrastantes y complementarias. O, dentro de la ideología, exploran, junto con el tema del castigo de la injusticia, otros caminos, como el de lo incomprensible de la acción divina o la insita tragedia, inexplicada, de la condición humana.

Habría que, después de esto, volver sobre los temas formales y sobre las combinaciones más complejas de los mismos que luego se mantuvieron y evolucionaron en los trágicos posteriores. Por ejemplo, sobre ciertos conjuntos en que intervienen el coro, el corifeo y uno o dos actores en combinaciones fijas y estables. O en las escenas

epirremáticas seguidas de otras estíquicas que las continúan: todo ello en relación con el debate religioso, moral y político.

Pero quizá sea más interesante llamar la atención sobre la estructura de tragedias enteras, con su sabia organización graduada e insistente, anticipando, recordando, haciendo crecer la tensión hasta el momento de la crispación y el clímax. Mezclando unidades como el *agón* y el treno (en la escena del coro y Clitemestra en el *Agamenón*) o el canto de victoria y el treno (en uno de los corales de *Los Siete*).

Pienso que en el análisis estructural de las tragedias, desde puntos de vista que, siendo formales, implican a la vez el contenido, pues hacen ver cómo y con qué intenciones lo estructura el poeta, puede hallarse una gran ayuda para comprender lo más original que hay en Esquilo. Lo he intentado una vez en el caso del *Agamenón*[8] y no voy a perseguir en detalle lo que dije allí. Sólo quiero añadir que un estudio estructural de las distintas tragedias puede descubrir constantes en la organización de las mismas que, comparadas con otras constantes en Sófocles o Eurípides, pueden ayudarnos a penetrar en el problema de la originalidad de Esquilo.

Junto a este análisis de contenido no hay que olvidar, sin embargo, el estudio de la escenografía y de la puesta en escena: su aspecto entre grandioso e ingenuo, arcaico y exótico que puso de relieve Murray. No dudo de que, partiendo de rituales pequeños y pueblerinos, Esquilo avanzó audazmente por un camino nuevo. No voy a ejemplificar en un tema que merece ser tratado más despacio. Es este un camino que, como otros, fue desarrollado por Esquilo y abandonado luego, al menos en cierta medida, por sus continuadores, más clásicos y restringidos.

Con todas estas innovaciones, unidas a sus arcaísmos, Esquilo continuó siendo, antes que nada, un poeta de la ciudad, de la fiesta de la ciudad. Un sabio sobre todos los problemas que ponen en conexión al hombre con el dios. Un maestro de religión y de humanidad: pero de humanidad colectiva, política, no sólo individual, aunque es bien claro que abrió el camino al conocimiento de lo trágico en el hombre. En suma: como Aristófanes hace ver bien en *Las Ranas*, es un poeta, un *sophós*, que da antes que nada una enseñanza a la ciudad.

Todos los grandes poetas griegos hacían, en definitiva, esto. Pero quizás Esquilo marcaba este acento más que ninguno. Enseñaba a comprender el delicado equilibrio de las fuerzas que operan en el mundo divino y humano para proponer un nuevo modelo que, par-

tiendo de lo trágico, lo supera. En esto fue un modelo, por lo demás, no sólo para el pueblo ateniense, también para los demás trágicos.

Hubo, en efecto, una continuidad tras Esquilo: también, en ciertos aspectos, una rotura. El sentido de lo arcaico, lo extraño, lo terrible nunca se dio tan claramente como en él. Ni la conclusión de que esa situación trágica del hombre individual es domeñable mediante la enseñanza a través del dolor. En eso es Esquilo menos trágico que Sófocles y Eurípides. Ese ser menos trágico es, creo, uno de sus elementos arcaicos, tradicionales, que fueron fecundados mediante la síntesis con la antigua poesía de Hesíodo y de Solón.

4. Esquilo y la política ateniense

Querría insistir en el tema de la relación de Esquilo con la política ateniense de su tiempo, aunque algo dije ya en la Primera Parte de este libro. Para ello es conveniente repasar primero su vida.

Ésta —del 525 al 456— fue larga, más que por los años, por los acontecimientos graves y decisivos que atravesó. Vivió durante quince años bajo la tiranía de Hipias; vivió luego el derrocamiento de la tiranía (510) y el establecimiento de la democracia de Clístenes (508). Aristocracia y pueblo se unieron en un sistema de equilibrio, no siempre perfecto ni libre de dudas. Por no hablar aquí de las discrepancias internas en la época de las Guerras Médicas, en que Arístides, Temístocles y los Alcmeónidas representaban orientaciones diferentes; Cimón, el gran hombre político de Atenas desde el final de estas guerras hasta el 462, el sustentador principal de la concepción a la que acabo de referirme, fue arrojado del poder y condenado al ostracismo.

Y llegaron entonces las reformas de Efialtes, que limitaban el Areópago, un antiguo Consejo de la Nobleza, al mero papel de un tribunal de lo criminal, y otras más en sentido cada vez más avanzado. Con qué pasión se seguía este proceso se ve por los sucesos del 462: ostracismo de Cimón, asesinato de Efialtes. Sus reformas no murieron con él, quedó fundada la nueva democracia que llevaría al poder, más adelante, a Pericles.

Esto en lo interno. En lo externo, la vida de Esquilo vio la sublevación jonia, las victorias de Atenas en las Guerras Médicas —no sin haber vivido, en la segunda, la destrucción de la ciudad por los persas—, la fundación de la Liga Marítima, acaudillada por Atenas, en

principio sobre un plan de igualdad, para reconquistar las islas y ciudades griegas todavía dominadas por los persas.

Esquilo vivió, pues, y vivió como soldado en Maratón y probablemente en Salamina, la gran victoria nacional sobre el persa: algo que los griegos interpretaron como signo de ayuda divina a una causa justa, como signo de superioridad también. Pero luego esa empresa nacional se convirtió en una empresa en que el primer papel pertenecía a Atenas y en que esta ciudad, insensiblemente, se sentía compelida a una política expansiva. Esto fue más verdad todavía cuando, al quebrarse en el 462 la alianza de Atenas y Esparta propugnada por Cimón, el partido triunfante se inclinó a la alianza argiva. Esquilo vivió la ofensiva contra los persas en Egipto, cuando los atenienses acudieron en ayuda de Inaro, príncipe del Delta, que se había sublevado contra aquéllos (año 460), y vivió los comienzos de la guerra contra Esparta y sus aliados, que en esta fase culminó en la derrota de Tanagra y la victoria de Enófita el año 457, después ya de la *Orestea*. Pero la guerra es anterior a esta obra y, quizá, a *Las Suplicantes*.

Así, en vida de Esquilo una pequeña ciudad, corte brillante de un tirano entre muchas otras, se convirtió en el centro de la coalición de ciudades griegas más llena de dinamismo y deseo expansionista. Y esto con un régimen democrático que había sustituido a la antigua tiranía y que, por otra parte, avanzaba por el camino de la reforma constitucional, con un igualitarismo cada vez mayor. Pensamos que nada de esto pudo ser indiferente a un luchador de Maratón, a un hombre cuya preocupación por los problemas políticos, en conexión con problemas religiosos y morales, es evidente para cualquiera que eche la menor mirada a sus tragedias. Convendría ver, sin embargo, en qué medida este ambiente, estas circunstancias, ejercieron influjo en su concepción de la tragedia: bien en el terreno de las ideas generales, bien en el de las alusiones a hechos y situaciones concretos, bien a ambos a la vez.

Quienquiera que piense que un poeta, un artista, no tiene por qué depender de factores como estos, se equivoca. Y mucho más tratándose de Grecia. Pues el poeta griego es por definición un *sophós*, un sabio que ilumina a los demás. Así desde Homero, Hesíodo y los líricos. Pero piénsese que éstos se dirigían a ambientes limitados. En cambio, el teatro ateniense se dirigía a toda la ciudad: es el más popular y ciudadano de los géneros literarios. Y pertenece a un contexto religioso, el de la fiesta de Dioniso.

¿Qué hay de extraño, pues, en que el poeta trágico trate de ilustrar al pueblo todo sobre el destino humano en un contexto de fuerzas divinas?. La suerte de los personajes y coros es ejemplo para todos los atenienses y el poeta explica su significado. Pero no son ejemplos abstractos, sino situaciones concretas, como son las de Atenas a las que he hecho referencia. Ni se trata de problemas individuales, análisis del alma humana: en Esquilo esto no es todavía lo esencial.

El poeta había recibido de la pretragedia y la fiesta agraria temas colectivos, que ahora se transforman en políticos. Esto tiene que ver con el ambiente de la ciudad de Atenas. Ya no se va a tratar del problema general de una colectividad mítica atacada por las fuerzas enemigas: sino, a través de él, de temas de la ciudad o de sectores de la ciudad —los magistrados y los súbditos, los hombres y las mujeres— en situaciones concretísimas.

Poeta y sacerdote son esencialmente lo mismo, en el origen. Ambos están en contacto con la divinidad, que inspira cantos y profecías; ambos tienen ese don de sabiduría de que hablábamos.

Esquilo más que ninguno. Es antes que nada el *sophós*, el hombre religioso que ilustra al pueblo de Atenas en la ocasión de la fiesta religiosa. Por obra de su poesía los héroes del pasado y los dioses se encarnan en la orquestra de Atenas y viejos sucesos vuelven a producirse. Pero no hay sólo los sucesos brutos, hay una interpretación valedera para el hombre del día, el que está presente en el teatro. El coro no se refiere sólo a Agamenón cuando teme los excesos de la *hybris*, cuando no ama a los conquistadores de ciudades. Su tono profético no es sólo una herencia de la antigua fiesta de comienzo de año y un producto de la identidad del poeta y el profeta que saben, ambos, «lo que es, lo que será y lo que ha sido». Es una amenaza de algo que se cumple en el curso de la obra y una amenaza de algo que puede cumplirse, un día, contra Atenas.

Esquilo, es bien sabido, nos presenta el drama del enfrentamiento de ideas y principios, tanto o más que de individuos; y se trata de ideas y principios que están en conexión con los problemas del poder y de la organización de la sociedad. No es menos sabido, más arriba se ha hablado de ello, que, en la medida en que podemos juzgar, la trilogía daba salida a estos enfrentamientos. Al final de la *Orestea* vemos a las Euménides reconciliadas con Atenas y prometiendo toda clase de felicidades a la ciudad. Al final de la trilogía de la que *Las Suplicantes* es la primera pieza, los sexos se reconcilian a

través de la boda de Hipermestra, única de las Danaides que respetó la vida de su esposo. Al final de la trilogía de Prometeo, en el *Prometeo Liberado*, el Titán lograba de Zeus la libertad gracias al relato que le hacía del peligro que le acechaba.

Los conflictos entre el poder y los súbditos, entre los sexos, entre los antiguos y nuevos dioses que representan concepciones diversas de la Justicia, quedan así resueltos no sin que, en el camino, existan el sufrimiento y la muerte de los héroes: sólo los dioses no sufren.

De esta manera el tema de la salvación de la colectividad está presente, pero al servicio de un marco ideológico que es al tiempo religioso, social y político. Las fuerzas en conflicto son afirmadas ambas, en definitiva: autoridad y libertad, poder político y súbditos, hombres y mujeres. Hay un destino de los dioses —nos dice Esquilo en el *Agamenón* (1025 ss.)— que impone que ninguna parte triunfe sobre otra; hay la «armonía de Zeus» de que habla el *Prometeo* (551).

Las Erinis son vencidas y se convierten en Euménides, deidades benévolas: pero Esquilo subraya muy bien el respeto que se les debe, la necesidad de un miedo que aleje a los ciudadanos de la impiedad (*Las Euménides* 690 ss., 930 ss.). En el *Prometeo* los aspectos tiránicos de Zeus son contrapesados con las claras indicaciones de que Prometeo había incurrido en el pecado de *hybris*, exceso, violencia: ello es bien evidente, pese a intentos repetidos de los dramaturgos modernos de «lavar» al Titán de todo lo que no sea racional y progresivo. Al final, Zeus cede en su violencia y dureza y los intérpretes discrepan sobre cómo sucede ello: en todo caso, es claro que sucede y que Prometeo, por su parte, debe someterse.

Ni anarquía ni tiranía, es el lema de *Las Euménides* (526 ss.), pero puede aplicarse a otras tragedias más. El derecho de las Suplicantes a alejar la violencia indeseada de su propio cuerpo, es reconocido; pero al final de la pieza hay indicios bien claros de que su negarse a todo trato con el varón, que las llevará al crimen, es a su vez *hybris*, en cuanto es antinatural.

La Justicia esquílea no es igualdad, sino reconocimiento de un orden. Hombres y mujeres deben respetarse; poder y súbditos, también. Más concretamente, este último equilibrio calca el de aristocracia y pueblo en la democracia de Clístenes y Cimón; se constituye en modelo para ella, al propio tiempo. Es más, diversos autores han propuesto que la *Orestea* toda debe interpretarse como una aceptación de la reforma de Efialtes; pero, al tiempo, como una advertencia en el sentido de que no debería irse más allá en la demolición del or-

den antiguo, de que el poder y el castigo del culpable son elementos esenciales de una sociedad.

Ese poder Esquilo no podía representarlo más que bajo los rasgos del héroe. Este protagonista que triunfa y muere es el apoyo para estudiar la intimidad del ser humano y para llevar a la orquestra a los representantes del poder en la ciudad.

La consecuencia extrema del ideal agonal del héroe está en el tirano: así lo interpretaron siempre los griegos. Bajo los rasgos del héroe tradicional se reconoce con frecuencia en las obras de Esquilo al tirano que él conoció en su experiencia: Hipias, Jerjes, Hierón de Siracusa; y, potencialmente, a políticos atenienses como Temístocles y Efialtes. La pintura de Zeus en el *Prometeo*, por ejemplo, ha recordado justamente a todos los intérpretes los rasgos tópicos del tirano: hace su voluntad sin oir a nadie ni ser responsable, no tiene amigos, desconfía de los mejores.

Otros casos no son tan extremos. Agamenón es aún el rey que acaudilló una empresa justa al servicio de su ciudad, pero en el curso de la acción de la obra se le descubre como actuando con egoísmo y soberbia, como tirano. Contra este tipo humano está dirigida, precisamente, la advertencia de Zeus. Del héroe se llega al tirano. Y el ideal del héroe es conscientemente rebajado: Esquilo no ama a los destructores de ciudades (*Agamenón* 472).

Otro ideal es propugnado, en cambio: el ideal del buen rey. Este buen rey es, por ejemplo, el rey de Argos en *Las Suplicantes*: aquel que nada quiere hacer sin consultar al pueblo, pero que persuade a éste en el sentido de la justicia y que, en su defensa, no retrocede ante el riesgo. Más que de un rey, se trata de un magistrado de una ciudad democrática.

El equilibrio de poder y pueblo es, en suma, el equilibrio de la democracia; y hay una creencia de que es recompensado con el éxito, así como el tirano acaba en derrota, como Jerjes, o tiene que ceder, como Zeus; e incluso el hombre prepotente, un Agamenón o un Etéocles, sufren castigo. Dentro de las obras de Esquilo es en *Los Persas* donde más claramente se ve que el orden interno del Estado se traduce en protección divina y en triunfo sobre enemigos externos. Pero esto queda también claro en *Las Suplicantes*.

Ahora bien, este equilibrio interno se realiza entre dos sectores, el poder y el pueblo. Si el poder, aunque sea el de un soberano democrático, es encarnado por el héroe, el pueblo es representado por el coro, cuando está presente en escena. Las relaciones entre el coro

de ancianos y Agamenón, el de mujeres y Etéocles, el de las Suplicantes y el rey, las Oceánides y Prometeo es de este tipo (aunque Prometeo, a la vez, representa al súbdito frente al tirano Zeus).

El rey o el poderoso deben persuadir al pueblo, no forzarlo; el pueblo, a su vez, tiene derecho a aconsejar a aquél, a tratar de persuadirle, lo que en las tragedias conservadas logra unas veces sí y otras no. Le debe, de otra parte, respeto; y le debe honor y llanto cuando muere, aunque ello haya sido por no ceder en su obstinación y contradecir el orden divino.

La teoría del equilibrio de fuerzas y factores políticos en la democracia de tiempos de Esquilo reaparece, pues, en sus obras: de unos puntos de arranque primitivos se ha logrado pasar a toda una teoría político-religiosa que justifica la praxis de la época y presenta a ésta, al tiempo, un modelo. Hay una sanción religiosa: se trata de un orden justo, protegido por Zeus y que representa la garantía de salvación de la ciudad.

Esta garantía se extiende también a los conflictos externos. Para Esquilo el tirano es, al tiempo, agresivo en el exterior: la conducta de Jerjes en *Los Persas* es bien ilustrativa. Y el tirano encuentra la hostilidad de los dioses y la derrota. Pero no sólo se trata de *Los Persas*, que abiertamente se inspiran en un conflicto contemporáneo.

En la *Orestea* toda la expedición argiva contra Troya es pintada como una guerra agresiva, conducida por un ambicioso, Agamenón: es condenada en definitiva, aunque se reconozca que es justo el castigo de Paris. El cuadro es otra vez el mismo: el del agresor injusto. Y se repite otra vez más en *Las Suplicantes* donde se inicia un conflicto entre Argos y Egipto que llevará a la invasión extranjera. Y en *Los Siete*, aunque aquí no sólo el invasor argivo, sino también el defensor tebano estén incursos en *hybris*. Por otra parte, no sólo los atenienses de *Los Persas*, el pueblo libre por excelencia, se defienden del invasor asistidos por la justicia y ayudados por los dioses y por su propio valor. También lo hace el rey «democrático» de Argos, que protege a las Danaides, griegas de origen, contra el invasor egipcio.

No sólo las Guerras Médicas están justificadas por Esquilo, cosa que es bien evidente. También lo está, pensamos, la Liga Marítima, unión entre pueblos libres para defenderse de un conquistador extranjero. *Las Suplicantes* propugnan esta postura; y en *Las Euménides* la alianza que se preconiza entre Atenas y Argos no es más, se ha visto varias veces, que un trasunto de la alianza real a partir del año

462. Pero es una alianza entre pueblos hermanos, regidos por regímenes democráticos, justos, frente a un conquistador extranjero.

Sería demasiado, sin embargo, pienso, decir que Esquilo favorecía la guerra ofensiva contra Persia, la iniciada con el desembarco en Egipto. Esto se ha propuesto, pero no es nada verosímil que *Las Suplicantes* sean posteriores al año 460, año de la expedición a Egipto; y, además, en esta obra son los egipcios, no los griegos, los invasores. A la luz de la *Orestea*, última obra de Esquilo, a lo que sabemos, más bien debe pensarse que toda guerra expansiva, incluso de venganza, era condenada por el poeta bajo la imagen de la guerra de Troya. Eurípides utilizó luego, repetidamente, el mismo recurso. Pero no sólo la guerra contra Persia, sino también, sin duda, la guerra contra Esparta que entonces se iniciaba, era condenada. ¿En qué otro sentido, si no, pueden entenderse las tiradas contra los destructores de ciudades, en el momento en que Atenas se lanzaba a la doble ofensiva?

Esquilo estaba a punto de morir y producía, al tiempo, su fruto más sazonado en el momento en que Atenas se alejaba cada vez más del equilibrio de la antigua democracia de Clístenes y Cimón. Aceptaba ciertos desarrollos, ponía una caución contra otros. Los desastres internos y externos de Atenas en fecha posterior, a saber, la guerra civil y la derrota ante Esparta, se presentaban ya, por anticipado, al espíritu del viejo poeta.

Pero, al tiempo, junto a los problemas colectivos y políticos Esquilo marcaba ya un primer hito de los que al individuo se refieren. Ya he hablado antes de la humanidad de un Etéocles, un Agamenón. El primero vive ya angustiosamente su drama, el drama de la semijusticia del enfrentamiento con su hermano. La misma Clitemestra sufre de angustia debajo de su dureza y decisión; también Orestes. No todo llega a racionalizarse, a equilibrarse, en Esquilo. Cierto que al nivel colectivo y político ello sucede; al individual comienzan a perfilarse las sombras que crearán luego la nueva tragedia.

Vida y muerte estaban encadenadas en los rituales primitivos: excelencia e *hybris* están encadenadas ahora. Hay un aspecto doloroso debajo de los opuestos conciliados de Esquilo. Como lo hay en la democracia ateniense: el hombre demasiado poderoso, peligroso por ello, podía ser expulsado de la ciudad mediante un voto de ostracismo, sin que hubiera cometido delito. Una profunda sospecha sobre la naturaleza humana, una creencia en la unidad de fuerza y transgresión, superioridad y pecado, estaba en el ambiente. No todos los héroes desembocan en tiranos en Esquilo, pero, en los que no lo son,

hay sospecha de ello, riesgo de ello. Y sufren y mueren aunque sean, en ese momento, llorados por su pueblo.

Esquilo ha destronado al héroe de la epopeya. Mezcla de él, criticado acerbamente, y del héroe de los rituales, sometido al ciclo elemental de la vida, es el nuevo héroe trágico. No es un modelo a seguir: siempre es excesivo, siempre incide en el dolor. Pero si no es un modelo en ese sentido, sí es un prototipo humano, alguien a quien admirar, a quien llorar. Ha intentado Esquilo, eso sí, sustituirle por un ideal moralizado totalmente, un rey de Argos, por ejemplo. Preconiza, frente a la violencia, la *sophrosyne.*

Después de haber abierto las puertas a la exposición de los aspectos más sombríos de la naturaleza del hombre, ha tratado de crear un nuevo modelo de naturaleza humana, llevando al plano individual el ideal colectivo de equilibrio y conciliación.

Solamente Esquilo es bien consciente de que la naturaleza humana es la que es; y de que una reforma de la misma es sólo un proyecto. Zeus y Prometeo se reconcilian y ninguno muere, porque son dioses. Pero para que Tebas sea liberada han de morir Etéocles y Polinices, para que Argos reencuentre el derecho mueren Agamenón, Clitemestra y Egisto, sufre Orestes. Sólo en el sufrimiento está el aprendizaje, esa es la dolorosa verdad que anuncia Esquilo en el *Agamenón* (177), al final de su carrera. Es esta la mentalidad trágica, continuada y aun ampliada por Sófocles y Eurípides; aquella a la que vimos que se negaban sofistas y socráticos, que intentaban fundar una vida humana estable y segura.

Así, el centro del teatro de Esquilo está en la acción y sus resultados dentro de un marco político y religioso: el conflicto de los sexos y los estamentos, de autoridad y libertad. Es esto, más que el problema individual del hombre, lo que en él obtiene primacía. Y son las situaciones más que la acción en su complejo detalle lo que describe: situaciones iluminadas desde puntos de vista diferentes, proyectadas hacia el pasado y el futuro, comentadas lírica e ideológicamente. Luego, después de Esquilo, son los problemas del individuo humano en situaciones conflictivas, la acción seguida paso a paso en toda su complejidad, el problema de la soledad y la angustia, lo que ocupa el centro de la escena.

Puede decirse que todo lo que es profundo, arraigado en la naturaleza del individuo, la sociedad y los grupos humanos, una vez descubierto, permanece estable, con valor inmutable; o, si se olvida, vuelve a ser redescubierto. Está lejos de mi intención rebajar, para

elevar a Esquilo, todo aquello que el teatro posterior fue descubriendo poco a poco; o aquilatar por menudo los puntos de coincidencia con él. Los he estudiado en otros lugares en autores diversos del teatro contemporáneo[9]. Los olvidos son sólo provisionales. Lo auténtico renace una y otra vez en conexiones distintas, en contextos diferentes: se imita, se recrea, se redescubre, ganando siempre en feliz maridaje con otras ideas, otros recursos, otros tiempos.

NOTAS

[1] Trad. española, Buenos Aires 1941.

[2] *Form and Meaning in Drama*, 2.ª ed., Londres 1960.

[3] *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro.* Barcelona, Planeta, 1972 (2.ª ed., Madrid, Alianza Edit., 1983, traducción inglesa *Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theater*, Leiden, Brill, 1975).

[4] Cf. *Poética* 1449 a 19-21.

[5] Cf. *Fiesta* ..., cit., p. 412 ss.

[6] Sobre estas y otras unidades véase *Fiesta* ..., cit., p. 271 ss.

[7] *Ilustración y Política en la Grecia Clásica*, Madrid 1988, p. 140 ss.

[8] «Struttura formale ed intenzione poetica dell'Agamennone di Eschilo», *Dioniso* 48, 1977, pp. 91-121.

[9] Cf. mi «Esquilo hoy» en *Revista de la Universidad Complutense* 1981, pp. 157-168; «Las tragedias de García Lorca y los griegos», *EC* 96, 1989, pp. 51-61; y «Del teatro greco-latino al medieval y moderno», *Atlántida*, Diciembre de 1991, pp. 416-420.

Capítulo II
EL SIGNIFICADO DE LA *ORESTEA* DENTRO DE LA LITERATURA GRIEGA

Una obra como la *Orestea* tiene un significado universal, puesto que se refiere a temas universales, por más que estén tratados a través de mitos y símbolos griegos. Es accesible a todo hombre inteligente que haya reflexionado sobre los avatares de lo humano.

Pero, evidentemente, profundizará más en su significado quien sea capaz de ver cómo nuestra trilogía brota de las tradiciones y los problemas de su tiempo. Y será especialmente importante para esa profundización el comparar la *Orestea* con el resto de la producción de los trágicos griegos, en la medida en que ha llegado hasta nosotros. Así estaremos en condiciones de contestar a la pregunta sobre el significado de la obra dentro de la tragedia griega.

Claro que este estudio sólo en una cierta medida puede realizarse. Pues conservamos una parte mínima de la producción que de los trágicos griegos, Esquilo incluido, ha llegado a nosotros. Sólo siete obras nos han llegado de él, de entre las ochenta aproximadamente que escribió. Aquello que nos parece peculiar en la *Orestea* quizá fuera propio, igualmente, de obras perdidas de Esquilo o de otros trágicos. El grado de originalidad es relativo, pues, a lo que sabemos de la tragedia griega.

Muy concretamente: la *Orestea* es la única trilogía conservada, una trilogía de las llamadas «ligadas», que desarrollan un tema único a través de episodios diferentes, a veces de generaciones sucesivas.

La *Orestea* trata del tema de la justicia y el poder, del castigo de la injusticia y los enfrentamientos por el poder. Y todo lo lleva a una conciliación final que es una esperanza para Atenas —para la Humanidad en general.

Pues bien: conjeturamos que en las trilogías de que formaban parte *Las Suplicantes*, *Los Siete contra Tebas* y el *Prometeo* (que seguimos considerando esquíleo) conflictos semejantes —entre hombres y mujeres, entre dos reyes rivales y entre Zeus y Prometeo, respectivamente— hallaban al final una solución de concordia, igualmente. Pero no podemos comprobarlo con exactitud: sólo una obra nos queda de cada una de esas tres trilogías. ¿Y qué decir de las numerosas trilogías de las que sólo quedan fragmentos y cuyo cuadro general nos ha dado últimamente Bernard Deforge[1]?

La *Orestea* nos presenta la lucha de la Justicia a través de generaciones, bajo la mirada vigilante de los dioses. Hay un apredizaje de los hombres a través del dolor y hay una gracia de Zeus que hace que, al final, termine la cadena de las muertes. Ello tiene lugar mediante un juicio que es el fundacional del tribunal del Areópago y en que la gracia, tras el empate de los jueces, es obra de Atena, hija de Zeus. Con ello no sólo termina un drama humano: se funda, al tiempo, un sistema social basado en la concordia y la persuasión: la democracia. Este es el argumento bien conocido de la trilogía.

Ya tenemos con esto algunas de las originalidades de la obra: la forma a través de la trilogía ligada, el conflicto de fuerzas que tienen defensores divinos —la justicia o venganza implacable es la que pretenden las Erinis, que ceden al final a la persuasión de Atena—, la proyección de todo en el ámbito social y político. Nótese que otras muchas tragedias griegas tienen proyección política: pero lo que antes que nada nos llega de ellas es el drama humano de un Edipo o de una Antígona. Y hay, ciertamente, temores de daño para la ciudad, soluciones para ésta: pero nunca una teoría política tan elaborada, un conflicto que es de ideas tanto o más que de personas.

En mi libro sobre la democracia ateniense[2] hablé, efectivamente, de Esquilo como fundador de la que yo llamaba teoría de la democracia religiosa: aquella en que el poder y los súbditos respetan unos ciertos límites calificados de justicia. Límites que son humanos pero que tienen un fundamento religioso, son los dioses, Zeus ante todo, quienes los defienden. Pues bien, es en la *Orestea* donde culmina esta teoría. La de una sociedad humana esperanzada de encontrar un

equilibrio justo. Recuérdese lo que dije en el primer capítulo de esta segunda parte y en la primera parte de este libro.

Esto nos lleva a elucidar dos puntos. El primero, el de situar nuestra obra en un momento preciso de la historia de Atenas, que en ella se refleja, por más que la obra literaria rebase siempre esos estímulos que la hicieron nacer. El segundo, el de poner esto en conexión con la idea misma de la tragedia. Pues choca un tanto con la imagen que con frecuencia se tiene de la misma y que está fundada en tragedias posteriores.

La *Orestea* fue puesta en escena, como se sabe, el año 458 a. C. En realidad, está cronológicamente en una posición central dentro de la tragedia griega, que comienza el año 534 con Tespis y termina el 406 con la muerte de Sófocles y Eurípides. Pero de la tragedia preesquílea poco podemos decir y la de éste comienza para nosotros con *Los Persas* del 472 y termina precisamente con nuestra trilogía.

Esta señala un hito dentro de Esquilo: va más allá de las obras que describen fundamentalmente una situación en torno a un coro y un actor principal, situación que va modificándose con las noticias que traen un mensajero u otro actor secundario. Estas son tragedias fundamentalmente líricas, que culminan en una solución final en que interviene el coro: caso de todas las demás piezas conservadas de Esquilo, de *Los Persas* al *Prometeo*.

Pero la *Orestea* es una obra con tres actores, seguramente por influjo de Sófocles, que había empezado con anterioridad su carrera (ganó el concurso trágico ya el 467). Las obras que la componen son todavía esencialmente líricas y el procedimiento dramático de centrar cada obra en una situación comentada liricamente y que lleva a un desenlace, se mantiene; pero en conjunto la *Orestea* es ya teatro de acción. El recurso a la trilogía ligada es esencial para ello. ¡Qué incompleta sería nuestra idea de la *Orestea* si sólo se nos hubiera conservado el *Agamenón*, dice Herington[3]!

Es, pues, la *Orestea* un intermedio entre el primer Esquilo y obras bien conocidas de Sófocles y Eurípides. Pero es que la fecha en que la obra fue compuesta es también un intermedio en la historia de Atenas: un momento de complejidades en que el poeta necesitaba un marco más amplio para explicarse sobre los problemas políticos.

Esquilo, el luchador de Maratón, veía los problemas políticos de una manera extremadamente simple en *Los Persas*: es injusta la expedición de Jerjes contra Grecia, injusta su tiranía; un pueblo libre, Atenas, se defiende protegido por Zeus, dios de la Justicia. El poeta

se limita a poner en escena la derrota persa, presentando así las consecuencias de la injusticia.

Y aunque las cosas ya sean diferentes, ha podido proceder de modo semejante en *Las Suplicantes* y *Los Siete contra Tebas*. Hay en estas obras una situación —las Danaides perseguidas, Tebas sitiada—, una tensión dramática creciente, un desenlace. Pero ahora, en el 458, han ocurrido demasiadas cosas. A la época de la concordia democrática en Atenas, de su presidencia, libremente aceptada, de la Liga Marítima, que era una defensa contra el persa, ha seguido la hora del conflicto interno. Y del externo.

Cimón ha sido derrocado el 462, Efialtes propugna un mayor igualitarismo y el Areópago ha quedado desprovisto de poder político. Pero Efialtes ha sido asesinado. Y, de otra parte, se inicia la política de hostilidad contra el persa, que acabará en el año 460 en una expedición desastrosa a Egipto. Y se inicia la guerra contra Esparta, en pleno auge el 458.

Son los problemas internos y externos de la democracia ateniense los que se despliegan ante el Esquilo de la *Orestea*. ¿Qué pensará este poeta optimista, que creía que los dioses defendían a Atenas simplemente porque representaba un régimen justo? Ahora resulta que este régimen también es problemático. Lo será más en adelante. Hay varias ideas, más o menos igualitarias, sobre la Justicia. Esquilo ha de reflexionar sobre esto, ha de proponer soluciones a los atenienses. Para ello necesita mayor espacio dramático, más acción en la escena.

Y tiene que hacerlo porque Esquilo hereda a los épicos y los líricos como poeta, que es sinónimo de sabio, *sophós*. Pero la tragedia es poesía que se dirige a todo el pueblo, no a un sector como la poesía anterior. Y el poeta no tiene derecho, en este momento, a limitarse a meditar en solitario, tiene que influir, que dar un consejo. Es un educador del pueblo, no puede eludir la realidad ni puede escapar de ella mediante posiciones puramente individuales.

Y aquí viene el segundo punto antes aludido: el de la relación de la *Orestea* con la idea misma de la tragedia. En suma: es una trilogía trágica que acaba bien y esto parece en contradicción con lo que habitualmente se piensa del género. Y es una trilogía trágica en que es, ciertamente, importante el perfil trágico de personajes como Agamenón, Clitemestra, Casandra y Orestes, pero en que es todavía más central el tema de la justicia y del restablecimiento de la concordia al nivel de la ciudad. Lo que habitualmente se llama trágico consiste en la obra sólo en momentos trágicos, no en la conclusión.

Y esto resulta extraño al espectador moderno. Y choca con definiciones que se han intentado de la tragedia en que se habla de conflicto sin salida y cosas así. Pero el concepto de lo trágico que tenían los antiguos era más amplio: me he expresado sobre ello en mi libro sobre *El héroe trágico y el filósofo platónico*[4] y querría remitir, también, al reciente libro de Díaz Tejera sobre *Ayer y Hoy de la Tragedia*[5].

Porque es cierto que la tragedia la inventaron los griegos aislando en los rituales preteatrales los elementos de sufrimiento y muerte de los cómicos y eróticos, que quedaron reservados a la comedia. Pero ese sufrimiento y esa muerte venían, en los prototipos más antiguos, de fiestas de la renovación de la vida, en primavera, al servicio de una salida del conflicto inicial, de una pacificación, una esperanza. Siempre a través del dolor como bien lo explica Esquilo cuando habla en el *Agamenón* (177) del «aprendizaje por el dolor» y en *Las Suplicantes* (442) de que «no hay solución sin el dolor».

Ciertamente, siempre he dicho que una obra como el *Edipo Rey* acaba bien desde un cierto punto de vista, el de la ciudad de Tebas, que es liberada de la peste. Ello, pese a las desgracias de Edipo. Pero son éstas las que primero impresionan al espectador. En la *Orestea*, en cambio, por encima del destino y el sufrimiento de los hombres está el problema ideológico y político y la salvación de la ciudad.

La idea de lo trágico no es única, es compleja en realidad. Para los griegos, allí donde hay dolor y muerte, con o sin resultado favorable posterior, hay tragedia; los modernos han reducido mucho el sentido del término, a veces. No podemos plantear esto en términos de ver quién tiene razón, «qué es» la tragedia. En todo caso, no podemos discutir a los griegos la calificación de tragedias que daban a obras como éstas. Fueron ellos quienes inventaron el género. Pero hubo en ellos, ciertamente, una evolución de los modelos trágicos.

Por eso debe tomarse la *Orestea* como arcaica y moderna a la vez, dentro de la historia de la tragedia. Representa, pensamos, un momento único: entre la tragedia lírica de situación y la tragedia de acción; entre el mundo de lo colectivo, que es la raíz del teatro, y el de lo individual. Todo esto puede explicarse más detenidamente tanto por lo que respecta al contenido como por lo que respecta a la forma.

Los dos aspectos pueden estudiarse separadamente, aunque se condicionen recíprocamente. Comencemos por el contenido.

Es un tema siempre abierto a discusión el de en qué medida los acontecimientos contemporáneos se reflejan en una tragedia, en

qué medida el poeta aconseja sobre ellos solamente en términos generales o bien en forma más concreta. Pues bien, difícilmente se encontrará una tragedia —o grupo de tragedias— en que lo contemporáneo esté más presente que en la *Orestea*. Este tema ha sido objeto de múltiples estudios, el nuestro aludido no es sino uno de entre ellos[6].

Ya hemos dado los datos esenciales. Hay un plano general que alude a la persuasión y la concordia, el aprendizaje por el dolor, la gracia divina: tema éste en que la antigua interpretación de Fränkel, seguida por Miralles y Di Benedetto, se impone a otras derivadas de Lloyd-Jones[7]. Pero hay un plano más próximo a lo contemporáneo. El Areópago, antiguo órgano moderador de la democracia en sentido conservador, ha quedado reducido, por obra de Efialtes, a un tribunal de lo criminal. Pero Esquilo, reconociendo la reforma, insiste en la importancia del tribunal. Poniéndolo bajo la protección de Atenas, se constituye en garante de la justicia y en órgano, también, de paz y perdón. «Ni anarquía ni tiranía» (976) es el lema.

De otra parte, es la hora de las aventuras exteriores de Atenas, ya lo hemos dicho. Y Esquilo las reprueba sin ambages, presentándolas bajo la imagen de la expedición contra Troya. Esquilo odia a los conquistadores de ciudades, condena el trato inhumano dado a las cautivas troyanas. Hay toda una inversión del tema heroico tradicional, en un sentido que anticipa las tragedias troyanas de Eurípides.

No sólo prima Esquilo en la *Orestea*, según hemos dicho, lo colectivo sobre lo individual, sino que este factor colectivo es visto en una dimensión contemporánea, pese a la vestidura mítica; y obtiene del poeta reflexiones y consejos muy concretos. Hay en la *Orestea* todo un programa político, que es al tiempo general y particular, referido a su momento. Y el poeta no se limita a expresar temores, como los del *Edipo Rey* o la *Antígona*: da teorías y consejos en medida mayor de lo que luego era habitual. Porque su concepción de lo trágico está indisolublemente unida a ese nivel superior de la solución del conflicto. Lo trágico, en un momento dado, es superado a la luz de la concordia entre las fuerzas divinas que apoyan a las dos partes: poder y súbditos, hombres y mujeres, héroes enfrentados. Esto es muy esquíleo y propio, sobre todo, de nuestra trilogía.

No quiere esto decir, naturalmente, que Esquilo no haya llegado a concebir lo trágico como algo unido a la persona humana individual. El «cuadro trágico» del hombre poderoso y noble, unido a una cierta justicia, pero que se llena de *hybris* y sufre castigo, está ya en

él: la *hybris* está unida a la naturaleza superior del hombre. Y también la angustia de la semijusticia del héroe, que él cree justicia entera y que le arrastra hasta un punto en que no puede ser salvado. Y el de la elección angustiosa entre dos males.

En realidad, todos estos cuadros trágicos están, en un grado u otro, anticipados en la épica y la lírica: ya Aquiles es un personaje trágico. Y se perfilan luego, en Esquilo, en un personaje como Etéocles, que es al tiempo salvador de su ciudad y al tiempo hombre injusto que priva a su hermano de sus derechos, con el resultado de la muerte de ambos. O en el Pelasgo de *Las Suplicantes* cuando habla de que la decisión no es fácil (397) y no hay puerto en los males (471).

De aquí se pasa ya directamente a Agamenón, el hombre que cumplió la acción justa de castigar a Troya y la injusta de arrasarla; el que, antes, ante el sacrificio de su hija Ifigenia, decía aquello de «¿qué decisión está libre de males?» (211); el que lanzaba frases de moderación democrática y traía consigo a Casandra; el que no quería pisar la alfombra de púrpura pero la pisaba. El hombre situado en ese claro-oscuro de victorias y temores que angustiosamente nos presenta el coro, una y otra vez. Y que muere: pero su muerte es un crimen y desencadena la serie de las muertes a que sólo la obra final, *Las Euménides*, pone fin.

Agamenón es un salvador cargado de culpa, cual Etéocles antes, cual Edipo después. Pero, por grandiosa que sea la presentación por Esquilo de su drama interno, no es esto lo especialmente original de la *Orestea*, no lo son tampoco los casos paralelos de Clitemestra y Orestes. Eso sí: la *Orestea* no se contenta con un héroe trágico, nos presenta el friso grandioso de los tres, cuatro con Casandra, cuyos destinos están ligados tan estrechamente.

Anticipa, pues, la tragedia posterior. Y no se trata de hechos, sino de interpretación de los hechos. Pues los temas del adulterio, del asesinato del marido ultrajado por obra de la pareja culpable, de la venganza del hijo son, por decirlo así, vulgares. La obra del poeta es hacer ver la entraña íntima de esos crímenes, la esencia del héroe, el hombre superior, que está, sin perder su grandeza humana, envuelto en ellos. Raras veces la tragedia ha llegado a esta cumbre de lucidez. Pero la línea es análoga a la de un Sófocles o un Eurípides.

Lo original, lo propio de la *Orestea*, insistimos, es que lo primero en ella es el tema colectivo y político, la teología que explica cómo funcionan la vida y la sociedad humanas: en términos generales y, aunque con vestidura mítica, en la Atenas contemporánea. La *Ores-*

tea está en un difícil equilibrio entre lo colectivo y lo individual, lo intemporal y lo actual; igual que otras tragedias posteriores, pero más volcada, todavía, del primer lado que del segundo,

Esta es, pensamos, la posición del poeta. Aunque no podemos obligar a nuestro público a compartirla del todo. Puede que para él sean, pese a todo, los dramas humanos de Agamenón, de Clitemestra, de Casandra, de Orestes, lo más importante; que para él Apolo, Atena, las mismas Euménides sean figuras un tanto huecas. Que lo que era nuevo en la Atenas de Esquilo, a saber, la teoría de la conciliación y la gracia, resulte ahora menos nuevo. Que ciertos elementos de esa conciliación, concretamente, la extraña argumentación de Atena cuando pone al padre por delante de la madre, resulten chocantes. Que, en conjunto, *Las Euménides* produzca menos efecto dramático que las dos obras precedentes.

Todo esto es así, sin duda, y en ello intervienen circunstancias históricas: el cambio de los tiempos, los presupuestos que cada público lleva consigo. Es bien claro que de una obra pueden hacerse varias lecturas y que las de públicos de edades muy diferentes son en parte diferentes. Algo pueden hacer el traductor y la puesta en escena para remediar esto, para ver lo que hay de común, para llevar al público al espíritu del poeta antiguo. En todo caso, nosotros no hacemos aquí sino tratar de exponer lo que era la *Orestea* dentro de la historia de la tragedia. A partir de ahí pueden salir interpretaciones nuevas que enriquezcan ciertos aspectos, empobrezcan, quizá, otros. Mucho de común a todas las interpretaciones debe quedar, sin embargo: si no, la obra no sería ya la misma.

A fines del siglo V a. C., sin duda que la obra resultaba ya arcaica, como todo Esquilo: baste leer *Las Ranas* de Aristófanes para convencerse de ello. Ese gran friso teológico-político parecería sin duda desfasado después de tantos desengaños en la política de Atenas; después de la guerra civil con los excesos de unos y otros, en tiempos de derrota. Todo se había hecho más individual, el hombre se volvía a sí mismo, a los problemas de cada uno en su momento.

Pero la *Orestea*, en definitiva, hay que contemplarla no a la luz de los acontecimientos de fines del s. V, ni a la de los de nuestro tiempo. En una y otra perspectiva, se obtienen nuevas facetas, se aprehenden matices. Pero desde la altura de su propio tiempo, la trilogía es una culminación que une una teoría política de humana esperanza con una reflexión y un consejo sobre el presente. Una visión de lo divino

y lo humano en general y una reflexión sobre las tragedias individuales de los hombres.

Es un puente, pues, la *Orestea* entre la tragedia arcaica, tragedia de situación, tragedia lírica y de tema colectivo, y la tragedia de corte individual y de trágico personal a la que estaba reservado el futuro. Fue, sin duda, la culminación del genio de Esquilo, que absorbía la tragedia arcaica y preparaba la nueva, que teorizaba sobre el mundo humano y el divino y aconsejaba a sus conciudadanos, como el sabio inspirado que era el poeta tradicional, en una atmósfera de esperanza. De esperanza, ciertamente, a través del horror y el dolor: no hay ingenuidad alguna en su visión esperanzada del mundo de los hombres.

Pues bien, si de aquí pasamos a la segunda consideración de la *Orestea*, la de carácter formal, nos hallaremos ante conclusiones semejantes. La *Orestea* es, igualmente, un intermedio. Vamos a precisar lo que hemos anticipado sobre su lugar a caballo de la tragedia lírica y la tragedia de acción. Aunque no hay que extremar la oposición: en definitiva, acción hay siempre en la tragedia y lirismo también. Es un género lírico, derivado de la lírica, después de todo.

Pienso que todo esto queda claro después de mi libro sobre los orígenes del teatro[8]. Dentro de las tragedias y comedias conservadas es posible encontrar «unidades elementales» de tipo lírico que continúan los antiguos géneros líricos a partir de los cuales nació el teatro. Se trata de himnos de victoria, trenos o cantos funerarios, escenas de súplica, de información, *agones:* a veces puramente corales, a veces con diálogo del coro con el corifeo o un actor. Los autores de teatro han combinado variamente estas unidades, las han ampliado, variado, duplicado; las han imitado también, desritualizándolas. Porque, en principio, son rituales.

Puede decirse, así, que el poeta trágico griego lo que hace es poner en escena una acción épica por medio de estas unidades o escenas-tipo. Se trata de un «oficio» artesanal en cierto modo, como ha explicado de Hoz[9]. Pero la excelencia del artista consiste en, a partir de aquí, lograr combinaciones e innovaciones originales. En definitiva, en el *heureîn* de que ya hablaba Alcman 39. Sólo que la lírica es un género (con una serie de subgéneros) de estructuras cerradas, previsibles, simples. Mientras que la tragedia opera con estructuras abiertas e imprevisibles, que dejan un juego mayor a la imaginación y la originalidad.

Esquilo conserva todavía en una gran medida estas unidades elementales, rituales. *Las Coéforos*, por ejemplo, consiste fundamental-

mente en una serie de trenos que culminan en la acción de muerte de Clitemestra. De un modo no muy diferente a como en *Los Siete* una serie de himnos de victoria y de trenos, combinados con escenas de información, abren paso al relato del mensajero sobre la muerte de los dos hermanos.

Pero la *Orestea*, en su conjunto, es ya bastante diferente. En las obras anteriores, como decíamos, Esquilo trabajaba solamente con dos actores: en *Los Siete*, por ejemplo, uno hace el papel de Etéocles, otro el del Mensajero; al final, uno y otro representan a las dos hermanas que acompañan el cortejo de los dos hermanos muertos. No hay, en definitiva, posibilidad de *agones* en que intervengan dos actores; todo lo más, se enfrenta Etéocles al coro.

Sí la hay en la *Orestea*: hay escenas en diálogo estíquico o lírico con dos actores, hay incluso escenas triangulares con tres: ni que decir tiene que esto favorece el elemento de acción.

Ciertamente, la tradición domina y son más frecuentes las escenas en que intervienen, simplemente, coro y actor o corifeo y actor: así, en el *Agamenón*, las escenas iniciales del corifeo con Clitemestra y, luego, con el mensajero que llega a Argos. Pero en esta escena interviene ya una vez Clitemestra. Y cuando llega Agamenón, tiene lugar el que yo llamo *agón* de engaño, la persuasión mentirosa con que Clitemestra lleva al rey a la muerte; y es entre los dos actores principales. Igual más adelante: curiosamente, cuando interviene Casandra, nunca dialogan al tiempo Agamenón, Clitemestra y Casandra, aunque ello era posible, dialogan sólo dos actores (a veces uno es el corifeo). Igual luego, en el diálogo Egisto / corifeo, en que interviene en un momento dado Clitemestra.

El peso de la pieza no recae ya en el enfrentamiento actor / coro, aunque éste se da también, así en el del coro y Clitemestra tras la muerte de Agamenón; ese peso recae en los enfrentamientos y diálogos, en general, entre dos actores. Igual en las varias escenas de *Las Coéforos* entre Orestes y Electra, Clitemestra y Orestes.

Las verdaderas escenas triangulares, con tres actores, son raras: se dan, por ejemplo, en *Las Coéforos* en la escena del Servidor, Clitemestra y Orestes, en algún momento de *Las Euménides* en que intervienen juntos Apolo, Atenas y Orestes.

Representa así la *Orestea*, una vez más, un momento de transición. Pesa aún mucho la tradición: el coro representa el cincuenta por ciento de la obra, los epirremas coro / actor son importantes, las escenas triangulares de actores mínimas. Pero ya no se trata tan sólo

de una situación en que se encuentra el actor principal, sino del juego dramático entre dos actores. Juego dramático centrado en el *agón,* el enfrentamiento.

Siguiendo una vieja tradición que viene de los antiguos rituales, las escenas de muerte no tienen lugar cara al público: lejos de él mueren Agamenón y Clitemestra. Pero tampoco se llega a enfrentamientos dialécticos en que cada uno de los contricantes expone sus razones como en las obras de Eurípides. Los *agones* de la *Orestea* son *agones* de engaño: Clitemestra induce a Agamenón a entrar en el palacio pisando la alfombra de púrpura que simboliza su orgullo y su sangriento destino, Orestes logra mediante un engaño ser recibido en el palacio. El verdadero y final enfrentamiento con su madre, prólogo de la muerte de ésta, es bien breve: ella suplica, él amenaza, Pílades, finalmente, acalla sus dudas.

Nos hallamos, pues, ante un recurso del poeta para visualizar el enfrentamiento de los distintos personajes. Junto a *agones* heredados en que interviene el coro (el de éste y Clitemestra, las euménides y Orestes), estos nuevos *agones* de engaño en que intervienen actores señalan un paso adelante. Luego vendrán los *agones* directos, en que los dos personajes enfrentados expondrán sus razones. Pero esta fase de la tragedia griega tendrá que esperar.

La acción es, pues, todavía reducida dentro de cada tragedia, aunque superior a la de las obras anteriores; pero existe ya. Y si no alcanza los niveles de un Sófocles o un Eurípides ello se compensa con ayuda del principio de la trilogía, que permite complicaciones y ampliaciones de la acción hasta ahora inexistentes. Cuando desaparezca el uso de la trilogía ligada, será forzoso hallar otros recursos para que haya más acción dentro de una misma obra.

Otra vez más nos hallamos, así, ante la fase intermedia de que venimos hablando. Ella permite la conservación de un amplísimo uso de los corales y de las escenas epirremáticas: todo ello disminuye luego en beneficio de los actores. La tragedia de Esquilo, incluida la *Orestea*, es aún muy lírica. Cuando se procede a adaptaciones con detrimento del elemento lírico, se falsea el espíritu del poeta. Los coros no sólo cargan sobre sí, todavía, una parte de la acción; explican, además, el sentido de las obras. Sin ellos quedan reducidas a poca cosa.

En realidad, la *Orestea* significa no solamente el comienzo de la tragedia de acción, centrada en el enfrentamiento de dos personajes, sino también la culminación de la lírica. Sus procedimientos fundamentales son la contaminación de géneros líricos —el himno de vic-

toria y el treno, sobre todo—, la insistencia en los mismos motivos, el tema del presentimiento, el desplazamiento del tiempo del presente al pasado y el futuro. Sobre todo esto me manifesté, a propósito del *Agamenón*, en un trabajo leído en uno de los Congresos del «Dramma Antico» en Siracusa[10]; y me gustaría referirme también al pequeño libro de Mme. de Romilly sobre *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*[11] y a un trabajo mío sobre la mántica en los coros del *Agamenón*[12].

La técnica de Esquilo, tanto en el *Agamenón* como en *Las Coéforos* es la de crear una atmósfera a base de la insistencia, en las escenas corales y en las otras, sobre determinados motivos. El deseo de la victoria, que es prevista por los coros y es anunciada por el Guardián, Clitemestra, el Mensajero, Agamenón, va siempre unido al temor al castigo divino por los abusos que la victoria comporta. Los géneros líricos del epinicio y el treno se contaminan y esta misma contaminación se reproduce en los parlamentos de los actores. Más aún: todo está lleno de elementos proféticos (como la profecía de Calcante), recuerdos de hechos antiguos (como la muerte de Ifigenia), preocupaciones que angustian en la noche el corazón: un denso clima se crea así con recursos en principio tradicionales, a saber, los corales y las escenas corifeo / actor.

Este procedimiento de la contaminación y de la insistencia para crear el clima angustioso que lleva al momento de la acción se repite en *Las Coéforos* (los trenos y las invocaciones al muerto, un ritual arcaico) y en *Las Euménides* (la persecución de Orestes por el coro). Así, cuando llega la acción, está preparada, interpretada previamente.

Así se llega a la parte central de las tres tragedias, que es seguida, respectivamente, de la muerte de Agamenón, de la de Orestes y del juicio de éste y la conclusión de la trilogía. Pero tras las muertes de Agamenón y Clitemestra se reproduce en cierto modo la situación inicial: vuelve la ambigüedad en torno a acciones que son, al tiempo, justas e injustas. Cada tragedia prepara la siguiente, hasta llegarse a la final.

Esta combinación de lírica y acción, multiplicada por tres, es la que confiere a la *Orestea* un lugar especialísimo dentro del teatro griego, al menos en la medida en que nosotros podemos juzgar. Se dobla con su carácter de drama colectivo e individual al mismo tiempo, de que ya hemos hablado.

Y con esto volvemos a la vida de Esquilo, a su lugar en la historia de Atenas y de la literatura de su tiempo.

Es Esquilo uno de los luchadores de Maratón, lo decía con orgullo él mismo en su inscripción funeraria. Asistió al crecimiento de la democracia ateniense, creyó en ella con una fe, en realidad, religiosa. Pero no se trataba tan sólo de la democracia política de un pequeño Estado griego: se trataba de una creencia general en la posibilidad de conciliar estamentos y poderes diversos protegidos por dioses también diversos. De un optimismo sobre el destino humano, a través de episodios dolorosos. Esto se ve no sólo en la *Orestea*, también en otras trilogías a que hemos aludido.

Para él, no había duda: es la injusticia, no la envidia divina la causa de la caída de los grandes. En realidad, ya Solón le había precedido por este camino. No hay que esperar en él, tampoco, una creencia en la irracionalidad de la vida y el destino humanos, como en Sófocles, que unía una religiosidad profunda al pesimismo sobre la vida humana, a los temores sobre el futuro de la Atenas democrática. Pero es que Sófocles no vivió las guerras médicas y perteneció a otro período: el de las tensiones dentro de la democracia. Al final de su vida, él y Eurípides hubieron de presenciar su derrumbamiento.

Son, pues, situaciones muy diferentes. Para la Justicia de Esquilo todo es racionalidad, todo es previsible a la luz de una sabiduría divina que es, por así decirlo, controlable. Y sin embargo, ya lo hemos dicho, no hay ingenuidad en él. Un mundo de terrores, de presentimientos envuelve a sus héroes, engreídos de un orgullo insensato que los hará caer. Pero esto no es sino el preludio antes de la unión de los contrarios, de la concordia. Aunque a ella se llegue a través del dolor y la sangre. Los dioses llevan a ella, por ese duro camino, con ayuda de su gracia: la que se atribuye a Zeus en el himno bien conocido del *Agamenón*, la que ejerce Atena en el juicio de *Las Euménides*.

Este es el panorama general de Esquilo, al que se añaden otros datos. Ha encontrado la tragedia de Tespis, tragedia lírica con un solo actor, y ha añadido un segundo actor: gran paso hacia adelante. Pues bien, dentro de este complejo panorama hay que situar la *Orestea*.

Incorpora el tercer actor y, con ayuda del principio de la trilogía, potencia la acción, aunque siempre es una acción comentada lírica y filosóficamente. Lleva todo esto al tema de la *polis* y de la sociedad en general. Alude abiertamente a Atenas, pero cree que todo lo que expone es aplicable con generalidad.

En suma, con la *Orestea* Esquilo crea la tragedia política, iniciada ya en obras anteriores. Aquí culmina y no será ya nunca superada. Como símbolo, el final de la trilogía es la versión teatral de un juicio

ante el tribunal más importante de Atenas. Los fundamentos de la vida de ésta y de toda vida política quedarán sentados así.

Hay que insistir en que la *Orestea*, aunque dividida en tres piezas, es una tragedia única: las partes no se entienden aisladamente. Una tragedia que tanto en lo formal como en el contenido representa un avance fundamental, nunca superado. No es esto desvalorizar la tragedia de Sófocles y Eurípides. Simplemente, siguió por otro camino, un camino ya en parte iniciado en la *Orestea*. La *Orestea* quedó así como un *unicum*: una tragedia lírica y de acción, de tema colectivo e individual. Y, fundamentalmente, una tragedia política, pero teológica al mismo tiempo.

Todos estos elementos, que parecen contradictorios, están íntimamente ligados entre sí. Olvidar alguno de ellos en una representación moderna es alterar el total. No hay *Orestea* sin esa lírica que interpreta, anticipa, explica, aterroriza, subyuga. No la hay sin alusión al tema político. No la hay sin el drama personal de los héroes.

Aunque, evidentemente, las alusiones políticas más concretas pueden perderse, ganando así el tema en generalidad. Ciertos motivos demasiado circunstanciales, como las peregrinas teorías de Atena sobre la procreación humana, pueden dejarse de lado. Pueden acentuarse más unos puntos, dejarse más en la penumbra otros, introducirse, quizá, otros que están implícitos. Pues como gran obra de arte, la *Orestea* es inagotable. Pero hay un núcleo duro en ella que debe ser respetado. Y que es complejo y no siempre fácil de comprender.

No juzguemos la *Orestea* a la luz de tragedias posteriores bien conocidas, cuyo espíritu es en buena parte diferente. Aislémosla, también, de las obras anteriores de Esquilo, las que hemos llamado obras de situación: hay coincidencias ciertamente, hay diferencias también. Coloquémosla en su tiempo. Coloquémosla, también, en el universo general de las ideas y de la vida humana, la vida política también.

Demasiado pedir, quizá. Pero es que la *Orestea* es algo único, algo muy complejo, y es exigente para todos: para los intérpretes, los directores, los lectores, el público. Es arcaica y moderna, lírica y dramática, religiosa y racional. Es una suerte que nos haya llegado completa, la única trilogía conservada. Quizá su misma excelencia incomparable sea la causa.

NOTAS

[1] Bernard Deforge, *Eschyle, Poète cosmique*, París, Les Belles Lettres, 1986.

[2] *Ilustración y Política en la Grecia Clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1966; y diversas reediciones en Alianza Edit. a partir de 1975 con el título de *La Democracia ateniense.*

[3] J. Herington, *Aeschylus*, Yale University Press, 1986, p. 111 ss.

[4] Madrid, Taurus, 1962.

[5] Sevilla, Alfar, 1989.

[6] Cf. entre otros Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Universidad de Michigan, 1966; Gülke, *Mythos und Zeitgeschichte bei Aischylos*, Meisenheim, 1969; C. Miralles, *Tragedia y Política en Esquilo*, Barcelona, Ariel, 1968; V. di Benedetto, *L'Ideologia del potere e la tragedia greca. Studi su Eschilo*, Turín, Einaudi, 1978; etc.

[7] Cf. su «Zeus in Aeschylus», *JHS* 76, 1956; *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles, 1971.

[8] *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro.* Barcelona, Planeta, 1972 (2.ª ed., Madrid, Alianza Edit., 1983).

[9] «La tragedia griega considerada como un oficio tradicional», *Emerita* 46, 1978, pp. 173-200.

[10] «Struttura formale ed intenzione poetica dell'Agamennone di Eschilo», *Dioniso* 48, 1977, pp. 91-121.

[11] París 1958.

[12] Leído en el Congreso de la Asociación Guillaume Budé (Burdeos, 1988). Apareció en la *Revue des études grecques* 104, 1989, pp. 295-307 y viene recogido en este libro más abajo.

Capítulo III
TRAGEDIA Y COMEDIA

Este tema, sugestivo en verdad, me pone en el no pequeño compromiso de volver a luchar con el dilema helénico en torno al cual se mueve todo el teatro: aceptándolo o rechazándolo, recreándolo o luchando con él. Es el dilema entre tragedia y comedia. Creo que cuando se habla de la tragedia debe hablarse de la comedia y cuando se habla de la comedia, como aquí, debe hablarse de la tragedia. Llevo muchos años insistiendo en su interrelación, en que no se comprenden la una sin la otra. Son un Jano que mira en dos sentidos y que es, al tiempo, único y dual.

Lucha y enfrentamiento entre los hombres y dentro de un hombre, así como pensamiento sobre esa lucha y su interpretación, son la esencia del teatro. Se toma un trozo de vida, circunscrito en determinados límites y coordenadas, se introducen los tipos humanos que viven esa vida para que se enfrenten, amen, destruyan o mueran. Y el público trata de pensar y de entender. Es teatro el *Agamenón* de Esquilo, que en torno a los temas de la justicia y la venganza, la muerte y el conocimiento, elabora toda una especulación, crea toda una lírica: no el simple hecho de una muerte en bruto, sin analizar. Es teatro *Los Caballeros* de Aristófanes, que no es una simple crónica de la lucha por el poder, sino la interpretación de esa lucha por los hombres que la viven, la sufren, la ven con esperanza.

Las palabras tragedia y comedia son griegas, es bien conocido. Y

la tragedia es la primera: la inventa para Pisístrato, para unir a todo el pueblo en un festival nacional, para crear una gloria que sobrepase a la de todos los otros festivales, aquel personaje al que otras veces he llamado su Ministro de Cultura, Tespis. Pero aunque la creación de la tragedia a partir de rituales comunes y mitos comunes haya sido impulsada, cómo no, por una voluntad política que luego la democracia llevó al límite, en aquella hora cenital de Atenas, preñada de futuro, se plasmó algo realmente nuevo: la tragedia, la expresión de lo más profundo y doloroso del ser humano y el mejor instrumento para su exploración.

Sólo sobre ese fondo puede comprenderse la comedia, que se creó cincuenta años más tarde y es el contrapunto hilarante y satírico de la tragedia. Frente al tema del dolor y la muerte, el tema del triunfo, el erotismo, la risa. Son dos aspectos de la realidad humana que convivían en las fiestas, en que el dolor por el abandono de Ariadna o por la muerte de Egeo o de Jacinto era seguido por la alegría del nuevo *eros* o del reino de Teseo o de la apoteosis. En realidad, desde el primer momento la tragedia era complementada por una pieza que pudiéramos llamar «cómica»: el drama satírico. Pero era demasiado primario y repetitivo y dejaba fuera demasiadas cosas. Por eso en el 485 se creó el nuevo y verdadero complemento de la tragedia: la comedia. Recogía los elementos de los rituales que la primera había dejado conscientemente fuera.

No faltan los motivos trágicos en la épica, ni en la griega ni en todas las demás, ni en la lírica ni en la novela; ni faltan los motivos cómicos de un Térsites o Krios, el Carnero que fue bien esquilado, en Simónides, cuando fue derrotado en los Juegos. La vida es compleja y motivos trágicos y cómicos se entremezclaban, ya lo hemos dicho, en los festivales griegos que están en la base del teatro; y luego en nuestro mundo, de la Edad Media para acá, en los festivales populares de tipo carnavalesco y en el preteatro que de ellos comenzó a surgir: sea en Inglaterra la pieza del arado o la *Mummer's Play*, sea la moresca italiana y sus contrapartidas españolas, sean los mayos, sea la *Commedia dell' Arte* y sus precedentes en el *Jeu de la Feuillée* o en el *Ludus de rege et regina*, por citar unos mínimos ejemplos.

Los teatros indio y chino, que nacieron de rituales semejantes, mezclan igualmente los temas trágicos y cómicos. Por poner un ejemplo, el tema de los celos de la mujer mayor contra la amante más joven del marido deriva en tragedia y muerte en las *Traquinias* de Sófocles. En el teatro indio, un tema semejante lleva, tras un momento

de tensión trágica, a una solución de conciliación en *Ratnavali*. O piénsese en la unión de unos y otros motivos en óperas tradicionales de la China como *El rey de los monos*.

En fecha posterior hay, aquí y allá, una rebelión contra esa división artificial: ya Platón lo reconocía cuando hablaba, en el *Filebo*, de «la comedia y la tragedia de la vida». Hay la tragicomedia si se quiere o, simplemente, las piezas en que los diversos motivos se entrelazan: en nuestro teatro clásico, en Shakespeare, hoy comúnmente. La escisión griega de la acción humana en trágica y cómica, ha echado a luchar contra los griegos a toda una pléyade de autores teatrales y de cine y de novela, añadamos, que tienen razón en el sentido de que la vida humana es compleja y en ella lo trágico y lo cómico se entrelazan. Luego diré algo más sobre esto.

Pero la antinomia está ahí y hay que reconocer que, aunque sea exclusivista y esquemática en exceso, ha sido un instrumento de análisis excepcional. La prueba de ello es que, una y otra vez, ha habido contra ella reacciones continuas, censuras, filosofías tranquilizantes: y una y otra vez la tragedia renace: en Roma, al final de la Edad Media, y desde entonces sin cesar hasta hoy. También en esto he de insistir.

La comedia es más moldeable, más general y omnipresente, una vez que se ha despojado de los rasgos en exceso aristofánicos y arlequinescos. También renace una y otra vez, con su modelo perenne en Aristófanes, Menandro, Plauto y Terencio: todo acaba bien, en boda, en triunfo, en risa, tras los múltiples obstáculos vencidos. La tragedia por su parte es algo duro, un modelo cierto que parcial, pero también inesquivable.

Y, para empezar de una vez, ¿qué es la tragedia? Ya Aristóteles filosofó sobre esto y luego disputaron sobre su interpretación cientos de eruditos. Y también pontificaron Hegel y Goethe y Nietzsche y Jaspers y tantos más. Y luego se crearon variantes sin fin de la tragedia: no es lo mismo Esquilo que Sófocles, que Eurípides. Hay la tragedia estoica de Séneca, hay la tragedia cristiana, hay la romántica, hay la existencialista, hay las diversas tragedias de nuestro siglo.

No puede esperarse de mí, en este momento, una disquisición erudita sobre las diversas propuestas acerca de la esencia de la tragedia: algo he dicho, en relación con Platón y Aristóteles, en mi *Fiesta, Comedia y Tragedia* y en un artículo que dediqué al tema en el *Banquete* platónico, en que entraba también en la esencia de la comedia; también he publicado un librito sobre *El héroe trágico y el filósofo*

platónico, donde presento el tema en época moderna. En estos y otros escritos, entre los que destaco el libro de Alberto Díaz Tejera titulado *Ayer y Hoy de la Tragedia* (Sevilla, 1989), puede encontrarse información suficiente.

Mi idea es que tiende a estrecharse demasiado la definición. Tragedia no es o no es solamente aquella que presupone un conflicto cerrado, sin salida, como decía Goethe; o aquella en que el malvado, en una versión moralizada, es responsable de la peripecia trágica y recibe, a veces, su castigo, versión estoica y cristiana; o aquella que todo lo refiere al destino ineluctable, como se dice tantas veces; o aquella que presenta al hombre en soledad en un mundo incomprensible, como en ciertas tragedias modernas.

Y tragedia no es solamente aquella que termina en muerte o ruina. Puede acabar bien, como en definitiva la *Orestea*, puede dejar una esperanza, como *Asesinato en la catedral* de Eliot. Luego vuelvo sobre esto. O puede ser pura angustia sin esperanza, incomprensible, como *Esperando a Godot*. O un mismo suceso puede interpretarse de maneras diferentes, véanse por ejemplo las múltiples *Antígonas*: no es la misma la de Sófocles que la de Anouilh o la de Brecht, todos lo saben. Pero hay un puente de partida común: la tragedia representa una selección dentro del universo de la vida humana y, antes, dentro del universo de los festivales de que nació el teatro y del universo de los mitos.

¿Una selección basada en qué? Hay algo duro, una contradicción indomeñable en la vida humana. En un momento decisivo el protagonista y otros actores de la pieza han de tomar una decisión. Y ninguna está libre de males, ya lo dijo Esquilo. El héroe trágico ha de buscar una salida, una liberación, una esperanza, un alejamiento del mal: y ha de hacerlo a través del dolor, quizá de la muerte. Hasta el aprendizaje es a través del dolor, también lo dijo Esquilo.

El coro, el poeta, el público viven la peripecia del héroe, lloran porque éste sea como es. Pero es: y es admirado por ello. El hombre se traduce en la acción, no existe sin la acción. Y toda acción arrastra consecuencias, ya lo sabían las filosofías indias. También los griegos lo sabían: pero preconizaban, pese a todo, la acción.

Nadie se alegra de que las cosas sean como son y nadie le quita la libertad al hombre, aunque su elección siga unas líneas que la leyenda ya conoce. Tampoco se le condena moralmente. Su acción y su valor en la misma son elogiados. Son comprendidos. Sería mejor que el mundo no fuera así. Pero es así.

Esta es la ambivalencia de la tragedia. La vida humana, normalmente, está hecha de mediocridad y de seguimiento de la norma. Debe ser así. Pero a veces llega el momento de las decisiones que alteran el curso de esa normalidad. Entonces, una de dos, o surge la tragedia o surge la comedia. El romper con la normalidad puede ser trágico: provoca dolor humano, independientemente del éxito o fracaso. O puede ser cómico: provoca simplemente risa. Porque es inocuo, al menos desde el punto de vista del público y del poeta.

Porque a veces se trata simplemente de un punto de vista. Edipo es expulsado de Tebas como el causante, sin saberlo, de la peste: el coro y el público lloran, el mismo Creonte le compadece. Edipo sufre mientras se salva Tebas y sufre al tiempo, también, el pueblo de Tebas. Cleón, a su vez, es expulsado de Atenas, en *Los Caballeros* de Aristófanes, como el causante de la opresión, la corrupción, la mentira en que vive la ciudad: el Morcillero, el coro, el poeta, el público ríen.

En todo caso, se trata de presentar al tipo humano superior, al héroe, sea su vertiente trágica o cómica. Se atreve a luchar, a enfrentarse, a tomar decisiones arriesgadas, en momentos decisivos. Está ligado a la vida de toda la ciudad. E, independientemente del éxito o el fracaso, presenta el panorama de que la acción decisiva está unida, con tanta frecuencia, al dolor.

En realidad, siempre: la comedia en su sentido más antiguo y estricto, el aristofánico, es dolor disimulado. Sin duda que sufre Cleón, aunque esto de momento se contemple con mofa. Y el público sabe que toda esa solución maravillosa que trae el héroe, que increíblemente derrota al monstruo, es pura ilusión: cuando la comedia termina, Cleón sigue en el poder en Atenas, sigue la opresión, sigue la guerra.

Pero el público ha tenido un momento de ilusión al ver que un hombre puede enfrentarse al tirano, a la guerra, a las situaciones injustas: el héroe cómico es un héroe. «También tiene justicia la comedia», dice el héroe de *Acarnienses*, verso 500. Ciertamente, lo que busca es la paz, el *eros*, la alegría del banquete. Pero todo esto es humano y lo busca heroicamente, tomando las grandes decisiones. Hay fantasía, risa, pero seriedad por dentro. Y una esperanza en el fondo desesperada.

Volvamos ahora a la tragedia. Lo notable de la tragedia griega es que es antitrágica: es enseñanza al pueblo, recomendándole *sophrosyne*, templanza, prudencia. Hay una contradicción interna: se canta el

heroísmo y se recomienda la prudencia, porque el heroísmo comporta riesgos graves. De ahí la actuación de todos los que han buscado filosofías de la vida humana que anulen la filosofía trágica.

¿Qué filosofías? Son muchas. En Atenas los sofistas creían que los hombres podían llegar a entenderse gracias al puro ejercicio de la razón. Sócrates y Platón intentaban fundar una filosofía que creara una ciudad en que la justicia todo lo sanara: creara un equilibrio intangible y eterno, aunque fuera a costa de mutilar al hombre, de eliminar en él los instintos de acción y de poder. Inútil intento: y más que los trágicos sabían que a esos instintos iban unidos los más altos valores de creación y de excelencia.

Platón es el más antiguo, después de Buda, de los frustrados reformadores del hombre, que, naturalmente, son antitrágicos. En esto al menos tenía razón Nietzsche, que le echaba a Sócrates toda la culpa de haber terminado con la tragedia. Aunque la verdad es que la tragedia ha seguido hasta hoy. En Atenas fueron luego antitrágicos, por supuesto, los epicúreos refugiados en su Jardín y los estoicos. En la tragedia estoica, es el hombre que, aunque grande, lleva en sí un gran defecto, una gran culpa, el causante de los males. No de otra manera pensaron los cristianos: el problema está en la existencia de un Yago, de una Lady Macbeth, de un Otelo, malvados por naturaleza. Esto es nuevo: para los griegos la tragedia nace del ser del hombre, no de unos cuantos malvados.

Cristianismo y tragedia son incompatibles, se dijo. Los cristianos trataban de echar balones fuera, diríamos con expresión popular. Igual los románticos cuando echaban la culpa a un mítico destino. Pero no: para la verdadera tragedia, la de los griegos y la de los que los han resucitado una y otra vez en Inglaterra, en Francia, en Alemania, en Norteamérica, aquí en España, la verdadera tragedia depende, repito, del individuo humano en sí, del ser propio del hombre, no de hombres marginales o de influjos extraños circunstanciales. En todo caso, la tragedia, aunque sea por una vía subrepticia, se reintroducía incluso con estoicos y cristianos y románticos.

Y esas otra teorías de que marxismo y tragedia eran incompatibles, que yo oí formular hace años en Delfos, en un simposio sobre teatro, a uno de los máximos teóricos de ese pensamiento, ya se ve en qué han quedado.

Es completamente lógico que el hombre trate, de tiempo en tiempo, de insensibilizarse contra los hechos trágicos de la vida humana y contra la reflexión sobre ellos: de crear alibis y coartadas y grandes

idealismos o materialismos que los anulen. Los griegos de época clásica eran más modestos: se contentaban con una pequeña terapéutica, presentar el drama satírico tras la tragedia, presentar también la comedia: una dosis de risa, optimismo y esperanza tras el tratamiento de choque al que los trágicos sometían a los atenienses.

¿Y la comedia? Hay que hacer al pueblo descubridor, aislador por así decirlo de la tragedia, el sentido del límite y de la realidad necesario para contrapesarla con la comedia. En broma o en veras, se puede luchar contra el mal. No con mucho optimismo: los héroes cómicos tienen los mismos defectos que sus adversarios, el Morcillero no es un sustituto de Cleón que nos tranquilice. El cómico se ríe de sí mismo y en el fondo es bastante pesimista. Pero cree en los valores profundos de la vida humana y en la posibilidad de un respiro de la vida de todos los días que nos abruma, de la política, la guerra, la esterilidad, la tragedia. No seamos ilusos, pero vayamos viviendo.

En fin, tras la tragedia y la comedia volvía la vida real de todos los días, con sus pequeñeces y sus cobardías, con su esconder, cuando se podía, lo más trágico y lo más cómico. Vinieron los filósofos idealistas y los materialistas, que presentaban un panorama muy diferente de la vida humana y trataban, unos y otros, de eliminar lo trágico y lo cómico.

También nosotros hemos tenido nuestros idealistas y nuestros materialistas, a veces son los mismos, que han tratado de eliminar la perspectiva trágica. Y ahora mismo, dejándonos de religiones y de ideologías, abrimos la televisión y vemos bellos paisajes, bellas mujeres, bellos vestidos y automóviles, apetitosos manjares, intoxicantes diversos, desodorantes, productos que todo lo dejan todavía más blanco. Es más bien un mundo en rosa, el mundo al que aspira la comedia. Lo trágico y aun lo cómico en su forma más burda, desaparecen. Pero se cuelan otra vez si abrimos el telediario.

En fin, volvamos a la historia. La época helenística, con sus filosofías de varios signos, su burocratismo, la alienación que trajo sobre tantas cosas, abolió la tragedia o casi la abolió. Pero llegó Roma y el incipiente teatro popular osco o etrusco, más bien lúdico, fue devorado por la tragedia y la comedia griegas. Lo notable es esto: junto a los géneros que mantenían los mitos y personajes griegos, se crearon otros en que la sustancia era la misma, pero con argumento latino. Junto a la tragedia *cothurnata* y la comedia *palliata*, de tema y am-

biente griegos, se crearon la tragedia *praetexta* y la comedia *togata*, de tema y ambiente romanos.

Fue, ciertamente, un fenómeno de corta duración, como fue episódica la resurrección de la tragedia, con una orientación estoica, por obra de Séneca. Pero fue un fenómeno decisivo para el futuro: a través de un deficiente conocimiento de Terencio (más tarde, ya en el siglo XV, de Plauto) y de Séneca, la idea misma de lo que es tragedia y de lo que es comedia resucitó en la Edad Media en un ambiente cristiano bien adverso. Para la tragedia sobre todo, esto es bien notable.

¿Y qué decir de la comedia? Es bien sabido que desde comienzos del siglo IV una nueva versión de la comedia se apodera de la escena ateniense. Incluso en el último Aristófanes, pero sobre todo con las llamadas comedia media y nueva.

Ha decaído el interés político, la gente se aferra a la vida privada. Se es más culto y refinado, tanto chiste grosero, tanto falo, tantos animales fantásticos y primitivos parecen de más. ¿En qué terreno hay que plantear la lucha cómica contra los obstáculos que quitan libertad y placer a la vida humana? En el de la boda perseguida entre dificultades, en enfrentamiento a primera vista desigual, entre chanzas y risas y palos, para buscar el final feliz, con boda y comida abundante. Toda aparente tragedia era imaginación, se alcanza la felicidad. Y hay esperanza de que esas bodas felices sean más verdaderas y más duraderas que todas aquellas fantasías de las paces milagrosas, los tiranos derrocados, los poetas sacados de los infiernos.

Hay una cosa notable en la que querría insistir. Esta escisión artificial de la vida humana que representan los dos géneros se ha recreado una y otra vez a lo largo de la historia y siempre por influjo, directo o indirecto, de los griegos. Puede decirse que la comedia antigua fue asimilada al teatro derivado de las celebraciones populares a que antes he aludido. En las bodas de Alfonso d' Este, en Ferrara, con Anna Sforza en 1491 y con Lucrecia Borgia en 1501, se representaron al tiempo la moresca y Plauto.

La fuente de la comedia estaba ya en el folklore tradicional (así en la *Égloga de Antruejo* de Juan del Enzina), ya en imitaciones más o menos próximas de lo antiguo (así en la *Égloga de Plácida y Victoriano* del mismo o en obras de Ariosto como *Cassata* y *Nigromante*). Cosas parecidas pueden verse en el teatro de Torres Naharro y en el de Gil Vicente. Por cierto que en el primero puede hallarse una definición de la comedia que bien merece recordarse: «Comedia no es

otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos.» Claro está, hay que buscar los antecedentes no ya en Aristófanes, sino en Menandro y Terencio, que habían ampliado los límites de la comedia.

Pero es importante señalar, sobre todo, que también la tragedia resucitó; y ésta, prácticamente, sólo del recuerdo de los antiguos, desde Mussato, Poliziano y los predecesores de la ópera en Italia. Y, por supuesto, en España, con obras de Lope y Calderón que son esencialmente trágicas, como *Fuenteovejuna*, *El Caballero de Olmedo*, *El Alcalde de Zalamea* o *La Vida es sueño*, y en Inglaterra, con obras de Shakespeare como son *Hamlet*, *El Rey Lear*, *César*, *Otelo* o *Macbeth*.

Es notable que en España e Inglaterra, que crearon un teatro vivo y original, con tendencia a la superación de la antinomia tragedia / comedia, persistió el conocimiento del modelo y su recreación. Normalmente, y a diferencia de lo que ha sucedido posteriormente, no volviendo a tratar los mitos griegos, ni siquiera las historias de la Biblia, pero sí los temas de historia romana (en Shakespeare) y de historia medieval. Es una vez más la recreación del pasado como algo vivo, como hacían los griegos con el mito. Y mezclando lo cómico y lo trágico, pero con conciencia de que se trataba de eso, de una mezcla: el mismo título de tragicomedia dado a la *Celestina* así lo testimonia.

Ahora bien, el modelo de los griegos, que en ciertos momentos teatrales, los de la tragedia, hacían abstracción de todos los demás componentes de la peripecia humana y se refugiaban en éste, era tan tentador, que en un momento dado la tragedia volvió a presentarse como opuesta exclusivamente a la comedia. Así pasó en la Francia del XVII, donde sobre el modelo directo griego, ahora, se recreó la oposición de la tragedia (con Racine y Corneille) y la comedia (con Molière). Es increíble esta vitalidad del modelo griego: sólo se comprende porque responde a universales humanos, porque abstrae en la forma más radical y absoluta lo que en otros casos se ve sólo como relativo, momentos unidos por puentes varios.

Una vez más, los contenidos son griegos: los grandes temas centrales de la existencia humana, griegos y universales a la vez. La forma es más o menos griega, con variantes debidas al espíritu de los tiempos. Los temas concretos, los argumentos, son griegos o no: en la tragedia, se acude ya a los mitos griegos (los mitos teatrales sobre todo), ya a las historias de la Biblia, ya a la historia medieval (incluso

la española: *Le Cid* de Corneille). En la comedia, igual que en Grecia, se acude al material que ofrece la sociedad contemporánea.

Pero este neoclasicismo tan griego o tan latino o tan francés, como se quiera, no duró. Y lo increíble es que, tras la continuidad en el XVIII y XIX de la tradición clásica con algunos ejemplos de tragedia más o menos «a la griega» (en España, recordemos el *Edipo* de Martínez de la Rosa) o «a la romántica» (en España otra vez recordemos el *Don Álvaro* del Duque de Rivas o el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla) o en otras variantes (cito el *Don Carlos* de Schiller), desde nuestro mismo siglo se reanudó de un modo absolutamente implacable la tradición de la tragedia.

¿Por qué? Parecía que tras el fin de la guerra franco-prusiana se había iniciado una era de prosperidad, simbolizada por la Exposición Universal de París. Florecían las democracias, florecía el colonialismo —extraño maridaje—. Se desarrollaban el comercio, la industria, los progresos tecnológicos: la electricidad, el automóvil, el aeroplano, el motor diesel, tantos otros. Los partidos extremistas, comunistas y anarquistas, parecían controlados, salvo intermitentes estallidos. Y, sin embargo...

Algo presagiaba los males del siglo: las sucesivas guerras mundiales, el enfrentamiento entre capitalismo, fascismo y comunismo, la crisis del liberalismo y de la religión, la incertidumbre que expresaban el surrealismo, el existencialismo y tantos ismos. El Humanismo tradicional retrocedía, convertido en mero especialismo. Y, sin embargo, de él brotaba el género que, contrapuesto a las *varietés* y a los *cabarets* de París y Berlín, expresaba el mal del siglo: la tragedia. Rectifico: el mal del siglo y de todos los demás siglos, el mal del hombre, unido a la expresión de su valor y de su orgullo.

¿Para qué pasar una revista que intente ser completa? Los grandes temas de la existencia humana, de la vida humana, subían a las tablas de los escenarios como en Grecia bajaban a la orquestra de los teatros. Unas veces con temas griegos, más o menos modificados. Ahí estaban, por poner unos ejemplos, la *Antígona* y el *Orfeo* de Cocteau, el *Edipo* de Gide, *La guerra de Troya no tendrá lugar* de Giraudoux, la *Eurídice*, *Antígona*, *Medea*, *Electra* de Anouilh, la *Antígona* de Brecht, la *Fedra* de Unamuno, etc. O, con título griego pero tema trasplantado a la época moderna, *El luto le sienta bien a Electra*, sobre la familia americana de los Mannon, de O'Neill; y con título no griego pero tema griego, *Las moscas*, de Sartre. O, con temas no griegos: el *Asesinato en la catedral* de Eliot, la *Alondra* de

Anouilh, el *Panorama desde el puente* y *La muerte de un viajante* de Miller, el *Estado de sitio* de Camus, *Los secuestrados de Altona* de Sartre y *Madre Coraje* de Brecht, *Esperando a Godot* de Beckett, *El rey se muere* de Ionesco. Estos son algunos ejemplos, a más de los españoles que luego citaré. Justifican, quizá, la afirmación de Sartre de que el verdadero campo de batalla del teatro es el de la tragedia.

Con forma griega o sin ella, con coro o sin él, ahí están otra vez los viejos temas, los viejos enfrentamientos mortales que turban las conciencias. El conflicto entre la religión y el estado, el amor unido a la muerte, el hombre aplastado, la conquista injusta, la rebelión, la espera desesperanzada.

En España, junto a Unamuno, Espriu, Valle-Inclán y, luego, Buero Vallejo, hay que citar sobre todo, pienso, a Lorca. Y aquí no quiero extenderme, porque prefiero referirme a un trabajo mío sobre el tema, «Las tragedias de García Lorca y la tragedia griega», que publiqué hace años. Es el propio Lorca el que, en varios momentos, dejó bien claro que pretendía resucitar la tragedia griega; y es bien claro que, tanto en forma como en contenido, a ella se aproximó. Insisto en que rehúyo el detalle. Como los griegos, Lorca prefiere presentar situaciones, iluminadas líricamente, y llegar luego al momento decisivo de la acción; siempre en relación con temas que son sociales y humanos en general tanto o más que propiamente personales. Los temas de la esterilidad, del sexo, del amor ligado a la muerte rebrotan como en un Esquilo.

Las cosas han sido diferentes para la comedia. Ésta había sido purificada por Menandro, Plauto y Terencio de sus excesos aristofánicos, que parecían de mal gusto a una edad refinada. Es la comedia nueva la que, de un modo u otro, a partir de la monja Hrosvita, y luego desde Torres Naharro y Gil Vicente y, sobre todo, desde Molière y en el siglo XVIII, ocupó los escenarios. Pero en realidad el juego del amo y el criado malicioso en todo el teatro clásico viene de la comedia antigua o bien de géneros con ella emparentados como la «novela realista» una *Vida de Esopo*, un *Satiricón*.

Pero esos que hemos llamado excesos aristofánicos son tan populares, tan humanos, que a partir de bases populares semejantes a aquellas con las que contaron los griegos, resucitan una y otra vez. La diferencia es que no hay que buscarlos tanto en la Comedia moderna como en el circo, las variedades, las revistas, en géneros más o menos parateatrales.

Pero querría ahora detallar algo más sobre la tragedia y, luego, sobre la comedia.

En la verdadera tragedia hay siempre, en torno a los temas fundamentales, dolorosos, de lo humano, una lucha entre la libertad y el heroísmo, de una parte, y las coerciones que envuelven al hombre, de otra. No hay tragedia sin sentido de la libertad, del propio valor, de la defensa de principios esenciales, de la rebelión; no hay tragedia sin que todo esto choque con una serie de coerciones, que pueden definirse variamente: del azar, de la familia, de la sociedad, de la religión. No hay tragedia sin que de ese choque brote el dolor y se manifieste la indefensión del hombre, su derrota incluso en la victoria.

El héroe de la tragedia es activo: esto no necesita ejemplificación. Pero se encuentra atrapado, en primer término, por el azar (véase sobre esto «Edipo, hijo de la fortuna», más abajo).

Azar y destino trágico se juntan con frecuencia. Quizá menos en el teatro posterior: pero azar es la muerte de Calisto, por azar llega Rosaura al castillo en que está preso Segismundo, el azar se entrecruza una y otra vez en la peripecia trágica del *Don Álvaro* y se entrecruza en *La casa de Bernarda Alba*.

Sin embargo, lo decisivo es el entramado familiar, social, político y religioso en que el héroe está preso. En el primero, los tabús familiares son una y otra vez el entramado de la tragedia, desde el *Agamenón* y el *Edipo* a *La muerte de un viajante* o *Bodas de sangre*. O es la guerra en obras como *La guerra de Troya no tendrá lugar*, o *Madre Coraje* o *Estado de sitio*. O es la prepotencia del Estado, en las diversas *Antígonas*, en *Los secuestrados de Altona*. O es la estructura social en *El Alcalde de Zalamea* o en *Fuenteovejuna*. O es, simplemente, la indefensión y soledad del hombre, que viene de todo esto.

El hecho es éste: el héroe, el hombre, está atrapado, por muchos esfuerzos que haga. Esto es presentido desde el principio en los coros iniciales del *Agamenón* o de *Asesinato en la catedral* y en la copla de *El Caballero de Olmedo*. Esto es claro en las tragedias de Lorca. «Yo no quería», dice la novia de *Bodas*. Tampoco Edipo quería, pero todo se cumplió. La guerra de Troya tendrá lugar, pese a los esfuerzos pacifistas de Héctor. Hay algo que flota por encima, no el hado ineluctable de ciertas interpretaciones, pero sí algo que tiene que ver con el destino humano, la condición humana en general. Puede personificarse en ciertos personajes, así en Egisto y Júpiter en *Las moscas*; o en el mundo divino en general; o de una manera vaga. Es igual.

Y no sólo las víctimas sufren este destino, también sus verdugos. Pero ¿quién es víctima, quién es verdugo? Orestes es las dos cosas. Creonte sufre tanto como Antígona, aunque quede en vida, y esto no sólo en Sófocles, más claramente aún, si cabe, en Anouilh: «Cada uno de nosotros tiene un día —hace decir a Creonte— en que debe al fin aceptar que es un hombre. Para ti, es hoy». El Comendador sufrirá tanto como sus víctimas, morirá.

¿En qué medida es todo esto herencia de los griegos, en qué medida reflejo simple de la condición del hombre en todos los tiempos? No hay duda de que hay de lo uno y de lo otro: los griegos o sus herederos han ayudado, simplemente, a descubrirlo. No hay duda de que los autores de la tragedia moderna son conscientes de ello. Lorca concibió sus tragedias como continuación de las de los griegos. Y Miller, al final de *Panorama*, escribe, aludiendo a la Sicilia natal, al Mediterráneo natal de sus héroes:

> Y sin embargo, cuando hay una buena marea
> y el verde olor del mar
> entra por mi ventana,
> las olas de este mar son las mismas que bañan Siracusa
> ....
> Y me pregunto en tales ocasiones
> cuánto de nosotros mismos
> vive allí todavía
> y me pregunto si alguna vez podremos avanzar
> dejando atrás la oscuridad antigua.

Es el mismo deseo de paz, el ilusorio deseo antitrágico que reflejaron tantas veces los trágicos griegos, Eurípides sobre todo. Pero la vida humana sigue siendo la misma. Y queda, en todo caso, la soledad: esa soledad en que tanto insisten los autores de nuestro siglo. «On est tout seul, Hemon», dice Creonte en la obra de Anouilh.

Dentro de este cuadro general hay variantes, por supuesto, ya se ha dicho. Y también hemos apuntado que el final puede, pese a todo, ser en un sentido feliz. Orestes es perdonado, Tebas es liberada de la peste, el tirano Creonte es depuesto, el alcalde de Zalamea y los vecinos de Fuenteovejuna son agraciados, Don Juan se salva. No se puede negar a estas obras el título de tragedias, ya lo hemos dicho.

En la tragedia en general queda, de todos modos, salvo en los ejemplos más sombríos, la esperanza. Para Edipo que, purificado, se convierte en un ser semidivino cuya protección se busca. Trasluce al

final de *Asesinato en la catedral* y en tantas otras obras. En obras de Buero como *Historia de una escalera*, en que los fracasos de las viejas generaciones no impiden el amor de la nueva. Incluso en *Esperando a Godot*:

—Nos ahorcaremos mañana —a menos que venga Godot.
—¿Y si viene?
—Nos habremos salvado.

En todo caso, tras la muerte y el dolor, queda la paz. Quizá nadie ha insistido más que Lorca en el tema: «Qué me importa a mí nada de nada? ... Bendito sea Dios que nos tiende juntos para descansar», concluye la Madre en *Bodas*. Y concluye Yerma: «Marchita, pero segura... y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada».

Hay tragedia siempre que aparecen los grandes temas y está presente la lucha de la libertad contra las coerciones, la presencia del azar, la necesidad, el dolor. Pueden o no traslucirse los otros temas del triunfo doloroso, de la esperanza, de la paz.

Pero, a partir de los griegos, la tragedia rara vez aparece en estado puro; por lo menos hasta las imitaciones neoclásicas y románticas y las obras de nuestro siglo. Escenas de comedia antigua en torno al tema de la alcahueta llenan la primera mitad de la *Celestina*; escenas de graciosos y villanos ocupan buena parte de nuestro teatro clásico más trágico, desde *El Caballero* al *Alcalde*, incluso en el *Don Juan* aparecen, cierto que para hacer el contraste, las escenas iniciales de la hostería, los enredos de tipo cómico luego. *La Vida es sueño* acaba en triunfo y boda, como una verdadera comedia. Otras veces la combinación de lo trágico y del esquema cómico, también terminado en boda, es más sutil, así en la *Historia de una escalera* y en precedentes suyos como *Nuestra Ciudad* de Wilder y *La herida del tiempo*, de Priestley. Es todo el conjunto de la vida humana, más que el héroe y su idea, lo que se pone de relieve. Buero habla de drama, no de tragedia. Igual Lorca en *La casa de Bernarda Alba*.

Y es que, ya lo decía yo arriba, la separación de tragedia y comedia por los griegos es absolutamente artificial; y que, en consecuencia, el género de lo tragicómico, que es previo a los géneros de los griegos, vuelve a resurgir aquí y allá después de ellos. Pero esto me fuerza a insistir, una vez más, sobre lo cómico.

Cómico era ya el drama satírico, un contrapunto a la tragedia compuesto por los mismos autores, presentado por los mismos co-

ros y actores. Los temas heroicos y míticos son puestos a una luz cómica con ayuda del coro de sátiros. En el *Cíclope* de Eurípides, en *Los Rastreadores* de Sófocles, en *Los echadores de redes* o *Los peregrinos del Istmo*, de Esquilo, por poner algunos ejemplos, encontramos los temas heroicos y míticos entremezclados con los burlescos y eróticos.

Pero, evidentemente, el drama satírico no era una contrapartida de la tragedia absolutamente satisfactoria, ya lo dije antes. Era un género demasiado primitivo y repetitivo, con siempre los mismos sátiros presentando las mismas bufonadas, las mismas obscenidades. Dio, sin embargo, pienso, el modelo de la comedia, al introducir sistemáticamente el final feliz: el cíclope es cegado, las vacas de Hermes son encontradas, Dánae es salvada y se casa con el rey del país, Dioniso y Posidón se reconcilian.

La comedia, cuyo primer concurso se fecha en el 485, ya se dijo, amplía enormemente la gama de los coros. No es que falten los de sátiros: están en el *Dionisalejandro* de Cratino, en que el dios Dioniso, acompañado de sus sátiros, hace el papel de Paris. Pero a partir de aquí, la comedia ofrece una variedad de coros animalescos, procedentes de las fiestas, y otros humanos del mismo origem, por ejemplo, los de hombres enfrentados a mujeres o jóvenes a viejos.

Pero, sobre todo, se generaliza el esquema del argumento cómico. Cuando empieza la obra, la situación es detestable: hay la opresión de los políticos o de la guerra o de la sociedad en general; o bien dominan los malos poetas o los filósofos decadentes. El héroe cómico, por medios inverosímiles, endereza la situación. Y se llega a un paraíso: justicia, igualdad, paz, comida abundante, sexo.

Esto es la comedia: triunfo sobre los obstáculos por procedimientos que desde ahora se llamarán «cómicos», paraíso final entre justiciero y de puro disfrute humano. Cuando en el *Banquete* de Platón Aristófanes presenta el mito de los hombres esféricos que, partidos en dos, aspiran a la primitiva unidad, sigue exactamente este esquema. Y no faltan en él ni la aspiración a la justicia y a la libertad ni la burla del poeta sobre sí mismo, a sabiendas de que ese triunfo es transitorio, un momento, una ilusión. Pero deja una esperanza.

Con un horizonte más limitado, reducido a la esfera de la vida privada, este cuadro se mantiene intacto en la comedia nueva de un Menandro, un Plauto, un Terencio. Y es en lo esencial el mismo de tantas comedias de nuestro Siglo de Oro, con su final feliz tras muchos tropiezos y burlas, por no hablar de Molière o de nuestros co-

mediógrafos del siglo XVIII. Y, junto a variantes con diversos grados de originalidad, como las obras de Jardiel, el esquema se mantiene hoy día en la novela, en el cine.

Hay, en el fondo, una especie de confluencia de lo trágico y lo cómico: por más que representen mitades escindidas del mundo, en el fondo se refieren a la misma humanidad, a su vida entre conflictiva, dolorosa y esperanzada. Dolor con un resto de esperanza en la tragedia. Risa con un fondo de melancolía en la comedia.

Pero no puede negarse que, desde los griegos hasta hoy, hay diferencias. En el contenido, desde luego: hay nuevos temas, nuevas filosofías, si cabe hablar así, a veces. Sobre todo: nuestro teatro ya no trabaja con prototipos, salvo cuando se sigue más de cerca a los griegos, sino con hombres y mujeres de nuestros días. Ni hace falta, en la comedia, acudir a farsas animalescas o a soluciones de pura fantasía. Esto no altera lo esencial.

Las diferencias están sobre todo en la forma. Han sido grandes los avances de la desformalización por caminos alejados de los de los griegos. Aquellas formas ligadas originalmente a la tragedia y que de cuando en cuando resucitan y muestran su poder dramático, pueden ser sustituidas por otras sin que la esencia trágica se pierda.

Es claro, entonces, que los griegos han creado las formas, formas por lo demás transitorias aunque a veces resucitadas con pleno vigor, para presentar temas estrictamente, generalmente humanos. De ahí su vitalidad. Pequeños destellos de lo antiguo bastaron para recrear aquí y allá la tragedia. En Lorca, por ejemplo, hay una clara confluencia entre los griegos, que el poeta leía en malas traducciones pero adivinaba, y el fondo de religión agraria y trágica y lírica que pervivía en Andalucía.

E igualmente, sobre modelos derivados en última instancia de los griegos, se recreó la comedia desde el siglo XV: ciertos rituales populares preteatrales fueron conformados de nuevo según los moldes clásicos. Ciertas historias y anécdotas también.

Piénsese que la antinomia tragedia / comedia ha circulado por la historia de la literatura y del pensamiento fuera, incluso, de lo propiamente teatral. Piénsese en la fábula y en el cuento erótico de corte cómico, que viaja por Grecia, Roma, la Edad Media, la India, el Renacimiento y se opone a tantas historias trágicas de amor y de muerte. Piénsese en la oposición de lo trágico-heroico y de lo cómico en, por ejemplo, los tapices de Bayeux, con sus temas heroicos de la conquista normanda de Inglaterra y su contrapunto cómico de fábulas.

Piénsese, hoy día, en dos géneros perfectamente diferenciados en el cine, en la narrativa, en las series de la televisión.

Aunque con tendencia a la fusión en lo tragicómico: en la tensión vencida en un final feliz. Lo que revierte en la antigua unidad, anterior a la escisión griega entre tragedia y comedia. Pero con enriquecimientos que proceden de este análisis.

Al lado de las religiones y filosofías que tratan de tranquilizarnos con dioses justos y paraísos aquí o en otro mundo, con reformas sociales y vida hedonística de placeres y lujo, la tragedia forma la espina dorsal de nuestra cultura, el instrumento de análisis de su entraña más dura: que la acción es necesaria y justa y motivo de orgullo, pero trae el dolor inevitable. Que hay conflictos cerrados en la sociedad, enfrentamientos dolorosos para el hombre. Es la espina dorsal, griega, de nuestra cultura: aquella que los indios quisieron soslayar con su predicación de la inacción y del yoga y del nirvana.

Junto a ella, la comedia de tipo griego constituye solamente un contrapunto, una esperanza de que, de alguna manera, las dificultades son salvables, el amor y el triunfo están, después de todo, a la vuelta de la esquina, si se sabe buscarlos.

Tragedia y comedia vienen de los antiguos festivales de primavera en que la vida se renovaba, en que se curaba la angustia. Pero el triunfo de las nuevas fuerzas venía unido a la derrota y muerte de las antiguas, personificadas, a veces, en determinados dioses o héroes. Se salvaba el colectivo de los que festejaban, de los ciudadanos; alguien sufría, alguien triunfaba. Es el paradigma de la vida humana.

En la fiesta, a veces, el orden de los sucesos trágicos y cómicos era alternante, ya lo hemos ejemplificado antes. En el teatro, en cambio, había la disociación, la antítesis, de que hemos hablado.

Pero, en el fondo, había unidad. El héroe o la heroína sufrían en la tragedia, pero, al final, el orden se salvaba. En la comedia, había una milagrosa salvación, una vuelta a la felicidad primigenia: pero bien se traslucía que esto era una ilusión de la fiesta, de que luego las viejas antinomias seguirían presentes.

La fusión de tragedia y comedia, una vez realizado ese análisis que de cuando en cuando se reemprende, no hace más que confirmar la antigua unidad. Pero después de un análisis que sólo en ese laboratorio inaugurado por los griegos, cerrado por sus enemigos de cuando en cuando, reabierto otras veces por su pura necesidad y su pura verdad, puede realizarse. Aunque bien se ve que, ya lo hemos

dicho, tragedia y comedia se refieren a lo mismo, que sólo la perspectiva las separa muchas veces.

Platón, es bien sabido, prohibió el teatro en su estado perfecto. La tragedia, como la comedia, vienen de la *parresía* de la fiesta: ese poder decirlo todo, ese enfrentarse a los postulados de la moral rígida, más bien hipócrita, de las clases superiores: pero dentro de una admiración, de un cultivo de lo humano. Era inmoral que un héroe se derrumbara y llorara en el teatro, era inmoral el culto de la muerte. Como era inmoral, en la comedia, la alegría desvergonzada en el triunfo, la crítica abierta de la hipocresía, la exhibición explícita y festiva del sexo. Aunque la comedia estuviera abierta al optimismo en la vida del individuo.

La tremenda censura ejercida contra tragedia y comedia prosperó más o menos, según los tiempos. La tragedia murió durante siglos enteros, sólo para revivir de cuando en cuando, a veces con disfraces y concesiones, a veces abiertamente. La comedia de Aristófanes, mezcla de un ritual prehistórico y de la más refinada intelectualidad, murió pronto. La censura triunfó: el último Aristófanes no es el primer Aristófanes. Lo más hiriente y vivo que había en él hubo de abandonarse. La comedia sólo indirectamente presentó, a partir de un momento, la entraña aristofanesca más profunda. Hubo de refugiarse en géneros menores, primero en el mimo, luego en nuestras revistas y nuestros *music-hall* y nuestros imitadores de televisión, en forma un tanto descafeinada.

No por ello dejó la comedia de ser importante. Liberada de las artes casi mágicas de un Trigeo o una Lisístrata, no por ello dejó de presentar el panorama del imposible vencido, del mundo al revés, de los jóvenes y el amor triunfando de los viejos. Se disoció, bien cierto, las más veces, de la política, a veces de la sociedad. Y así siguió hasta ahora: ofreciendo una esperanza, la del triunfo del pequeño, la del triunfo del amor. A veces se combina con elementos trágicos, que eran superados, vencidos.

Aun así, siguió dando motivo a suspicacias: los padres de la Iglesia abominaban de todo teatro, Felipe IV llegó a prohibirlo —él, que era puro teatro—, ya se sabe lo que pasó con Molière. Todo inútil: los géneros griegos continúan.

Privada de fondo metafísico, la comedia y sus derivados han vuelto a describir al ser humano en su totalidad, han vuelto a darle una esperanza: tras el análisis de los griegos, hace que nos conozcamos mejor y que a veces nos evadamos y creamos en la esperanza y en el

amor y el éxito. Que nos convenzamos de que la tragedia no lo es todo.

Cierto que la comedia ha tenido una evolución más radical y decidida que la de la tragedia, que es un género más fijo y constante. En la misma Grecia, pronto se pasó de la comedia política y satírica de Aristófanes, que busca la risa mediante recursos bastante elementales y tiene formas y contenidos muy estereotipados que desembocan en la fiesta, el triunfo y el erotismo finales, a la comedia de Menandro, centrada en temas privados y en un análisis más matizado de la vida humana. En realidad, ya el último Eurípides, como he dicho, es un precedente.

Comedia y tragedia han tendido luego a confluir, como he dicho, pero la antigua comedia, en su sentido más primigenio, es paralela a géneros españoles como el paso, el entremés, el sainete, la zarzuela; y está próxima también la línea de humor de Eça de Queiroz, Oscar Wilde, Bernard Shaw y de nuestros Jardiel y Paso, entre otros. También la comedia, cuando aparece en estado puro, sin mezcla de elementos trágicos (o con parodia de los mismos, lo que es también una tradición antigua) es un excelente instrumento de análisis del ser humano. Otro modelo de la novela.

Y existe, naturalmente, la comedia que no termina necesariamente bien, ni mueve a la risa, aunque los elementos de crítica y de humanidad se han ensanchado. Realmente, el concepto de la comedia se ha ensanchado más que el de la tragedia: la coincidencia con lo antiguo es menor. Ha ganado, hay que decirlo, en amplitud y profundidad: en análisis del hombre individual y de su conducta en situaciones múltiples. Ha perdido esquemas estereotipados y limitados que eran característicos de la comedia antigua.

¿Tragedia? ¿Comedia? Es estéril buscar definiciones fijas de las palabras. Y, sin embargo, sin las palabras somos incapaces de atrapar los conceptos. Si nos atenemos al modelo griego, que por otra parte es más amplio de lo que algunos se imaginan, no son muchas piezas las que pueden aspirar a estos calificativos, que los autores rehúyen con razón muchas veces. Pero hay piezas que, incluso en el sentido griego, son efectivamente tragedias o comedias. Hay otras que lo son en un sentido ampliado. Hay otras en que los elementos trágicos y los cómicos confluyen.

En todo caso, si prescindimos de hablar de tragedia y comedia y nos limitamos, más modestamente, a hablar de elementos trágicos y cómicos, hay que reconocer que damos con un buen hilo para anali-

zar toda la investigación sobre lo humano, en el teatro y fuera del teatro, en la literatura en general. Siempre que no caigamos en fetichismos y no demos valores inmutables y absolutos a las palabras. Y que admitamos las transiciones y las transmutaciones entre uno y otro concepto, derivados ambos simplemente de los cambios de perspectiva dentro de la esencial unidad de lo humano.

Este es el final de esta historia, que comenzó por los griegos y termina en nosotros. En realidad, nunca salió de los griegos y nunca salió de nosotros.

Capítulo IV
LA MÁNTICA EN LOS COROS DEL *AGAMENÓN* DE ESQUILO

Si tomamos, como lo hacemos aquí, el término «mántica» en el sentido más amplio —oráculos, diversos tipos de adivinación, sueños, presentimientos del futuro— no resulta novedad alguna el afirmar el papel importante que este tipo de hechos juega en toda la tragedia griega y, más concretamente, en la de Esquilo; dentro de ésta, en el *Agamenón*. Sin este panorama previo sería difícil explicar el sentido de la aportación más concreta que querríamos hacer en este trabajo, que continúa otros estudios nuestros sobre las unidades elementales del teatro y su modificación en manos de los poetas al servicio de su intención dramática[1].

Queremos proponer algunas ideas, en definitiva, sobre cómo el tema de la mántica se ha implantado —sin duda secundariamente, quizá por obra del propio Esquilo— en los tipos tradicionales de coro, heredados de la lírica tradicional, ritual o no. Y cómo todo esto está al servicio de la nueva ideología de Esquilo.

Efectivamente, los elementos mánticos no tienen una expresión lírica propia. No son líricos los hexámetros oraculares de una tradición más o menos auténtica, más o menos literaria[2]. No es lírico el estremecimiento profético, las voces entrecortadas de la pitia o de otras profetisas. Ciertamente, el poeta podía «mimar» el acto oracular, como en la escena de Casandra del propio *Agamenón* o en una escena bien conocida de *Coéforos*. Ni más ni menos que podía «mi-

mar» un juicio, tal el de Orestes en *Las Euménides*. Pero no es este nuestro tema, sino, como queda dicho, lo es el de cómo se crearon los corales mánticos o proféticos. Pues es en los corales donde sobre todo se expresa la mántica; mejor dicho, en la parte lírica en general, incluidos epirremas y diálogos líricos. Aunque no falta en las partes recitadas, así en la profecía de Darío en *Persas* y en la segunda parte de la escena de Casandra. En definitiva, hay que decir con Kamerbeek[3] que los oráculos del drama eran tomados por el público como algo normal y esperable, no en primer término como una convención dramática.

El problema que se plantea es, entonces, el de cómo algo que no era lírico originalmente, ni entró en la más antigua tradición del drama, penetró en éste. Es un problema semejante al que hemos tratado de desentrañar[4] para la entrada del tema de la súplica en la tragedia.

Pero antes refirámonos brevemente, como anunciamos, al problema de la función dramática de la mántica de los oráculos, con referencia primordial al *Agamenón*.

Esta función ha sido bien estudiada en trabajos como *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, de Mme. de Romilly[5], el libro de C. H. Roberts[6] y estudios especiales de P. Vicaire[7] y B. Alexanderson[8] (éste referido sólo a los presentimientos, que no pone en conexión con los oráculos). Está relacionado con el problema del tiempo en la tragedia de Esquilo, objeto de trabajos de la propia Mme. de Romilly[9], de Mme. Duchemin[10] y de A. M. Storoni[11].

La acción dramática, es bien sabido, transcurre en un presente que es la consecuencia de un pasado y que a su vez prefigura un futuro que se cumplirá en la propia pieza o quedará abierto para más adelante. La acción de la tragedia no es acción pura, es acción iluminada por sus precedentes o causas y está cargada de consecuencias para el futuro. No hay, pues, un tiempo linear: hay una serie de marchas hacia atrás y hacia adelante, constantemente. Por supuesto, los elementos del pasado que explican el presente son múltiples y posibilitan interpretaciones múltiples; y también hay interpretaciones múltiples del futuro. Agamenón ve en su acción pura justicia, Clitemestra pura injusticia, el coro fluctúa de una manera más compleja. El futuro lo ven de manera diferente el coro y Egisto, por ejemplo. Había datos abiertos a interpretaciones diversas. Aunque algunas, demasiado interesadas, quedan descartadas en el curso de la acción.

¿Cómo no iba esto a ser así si hoy día, todavía, los filólogos no se ponen de acuerdo sobre la elección de Agamenón de acaudillar, pese

a todo, la expedición contra Troya? Por ejemplo: ¿tenía posibilidad de elegir? ¿Habría debido negarse? O sobre el papel de Artemis: ¿se oponía al plan de Zeus? ¿Se explica en el contexto de lo que hay de trágico en la vida humana? ¿La oposición es superada al nivel más alto? O, todavía, sobre el himno a Zeus: ¿a quién se refiere, en definitiva, su «gracia violenta»: a todos los hombres, a Paris, a los necios? ¿Es una ayuda benevolente a la Humanidad o un simple castigo del malvado? Ríos de tinta han corrido sobre todo esto[12], no vamos a entrar en el detalle, que cae fuera de nuestro tema.

Lo que nos interesa es que una profecía es, por así decirlo, un hecho histórico, un antecedente más del presente en el pasado, del futuro en el presente. Son hechos junto a los cuales hay máximas, reglas de sabiduría que establecen que tales conductas han de tener previsiblemente tales consecuencias: el crimen atraerá el castigo porque lo atrae siempre, en definitiva. Pero el margen que queda para la interpretación —la de los personajes del drama y la de los filólogos modernos— es sumamente amplio, de todas maneras.

Ahora bien, junto a los hechos y junto a las máximas de sabiduría existe su repercusión, su impacto, en los personajes del drama, y en primer lugar, en el coro, que es un personaje esencial en el *Agamenón*, como ha recordado T. Gantz[13]. Crean presentimientos, crean terror. En forma vaga e imprecisa, esos presentimientos y terrores van dando forma a la acción, que los confirma. Sirven de contrapunto a la victoria de Agamenón en Troya, a su primer aspecto de acción justiciera, y nos llevan desde ella (desde antes en realidad) a los sombríos crímenes de Clitemestra y, en la pieza siguiente, de Orestes. Dan una luz que ilumina los relatos, diríamos que triunfalistas, de Clitemestra y el Mensajero, el discurso de Agamenón a su llegada también. Dejan claves sobre aspectos sombríos de la victoria que traerán un castigo: sobre la doble cara de la victoria de que hablaba K. Reinhardt[14]. Aunque también los propios personajes del drama dan claves sobre la ambigüedad del futuro: y ello desde el parlamento del Guardián (36 ss.) y la primera resis de Clitemestra (338 ss.)

Esos presentimientos, esos terrores que invaden al coro (y luego a los espectadores) a partir de precedentes sangrientos, de oráculos, de visiones, de sueños, de máximas de sabiduría, equivalen, en definitiva, a un oscuro anuncio del futuro: tienen carácter mántico. El estremecimiento, el terror del coro, es como el de una profetisa, una Casandra. Hay un lenguaje oracular, del que han hablado, entre otros, Mme. de Romilly[15], A. Lebeck[16] y M. D.-S. Dobson[17]. El coro no es

un adivino, no prevé nada preciso: pero su terror está ligado a la percepción de una voluntad divina y de un futuro desgraciado, se siente a sí mismo como un profeta en trance. Un profeta de males, pues este es el tipo de profecía que ha arraigado en la tragedia, a diferencia de aquella otra a la que se le pedía un consejo para la vida práctica, en el mundo real.

Profecías antiguas y presentes, hechos antiguos y presentes, máximas intemporales, crean en el presente de la acción esta reacción del coro y de un personaje oracular como Casandra, que se expresa en lírica. Esa canción de terror y esas máximas que inspiran presentimiento y terror ante hechos del futuro, aunque sean justicieros, son interpretadas por el coro y sin duda por el poeta mismo como mántica. Hemos de detenernos en este punto un momento.

El tercer coral (975 ss.) del *Agamenón* se pregunta por qué el terror del coro:

¿Por qué tenaz en torno mío
un miedo que hace de caudillo
de mi agorero corazón
revolotea
y vaticina mi canción, aunque falta de orden y salario?

El corazón del coro es «agorero», su canto «vaticina». Y este canto es, se nos dice a continuación, «canto fúnebre, propio de las Erinis». Por boca del coro hablan las Erinis, como por boca de la pitia habla Apolo. Y su canto se cumple, es un verdadero oráculo de un coro en trance.

Su angustia es idéntica a la de Casandra, que «está loca» (1064), que al temblar por el futuro tiembla por sí misma; el coro está igualmente implicado, aunque no vaya a morir, en un futuro pavoroso. Y está fuera de sí, privado de pensamiento, como dice el coral 5 (1530), que insiste en el tema del terror: «tengo miedo del ruido de esta lluvia que arruina el palacio, sangrienta»; y acaba también profetizando: «la llovizna ya cesa / y la Parca ya afila para un destino nuevo / en nuevas piedras de afilar, nueva justicia».

También las máximas, que crean el terror del coro, son un oráculo. Así se expresa exactamente Clitemestra (1598), habla de «vaticinio» con referencia a la manifestación del coro de que «y permanece, en tanto permanezca en su trono / Zeus, que el culpable pague» y de que «está en verdad la estirpe a la ruina soldada». Y recordemos que

los que lloran ante ese espectáculo de Menelao abandonado son los «adivinos de la casa» (411). En *Coéforos* 33 el sueño que provoca el espanto de Clitemestra es «un sueño adivino».

En definitiva, Esquilo ha ampliado el dominio de lo oracular y del espanto, ha incluido en ello el presentimiento de males para la ciudad y para sí mismo que experimenta el coro ante hechos presentes o el recuerdo de los pasados, ante oráculos, visiones, sueños y máximas de valor general. Ha creado con ello un hilo dramático y una explicación causal del proceso trágico. Un elemento esencial en su teatro. Vamos a intentar establecer ahora cómo lo ha introducido en la estructura formal de las obras. Porque, insistimos, los oráculos eran importantes en Homero y la literatura anterior, pero ni tenían una forma lírica especial ni habían experimentado la ampliación «trágica» que es propia de las obras de Esquilo.

Esto obliga, sin embargo, a un nuevo rodeo: a dar una idea del tratamiento por parte de Esquilo de los corales heredados, tradicionales, y de las innovaciones que en ellos introduce. Remito, para la parte general, a mi *Fiesta, Comedia y Tragedia*[18]; y, más concretamente, para el *Agamenón*, a mi estudio especial sobre el tema, ponencia leída en 1974 en Siracusa[19].

Resulta característico, sobre todo en esta tragedia, el doble recurso a las duplicaciones y aun repeticiones de las unidades elementales, incluidas las corales, y a la contaminación y cambio de sentido de las mismas. En la primera parte del *Agamenón*, concretamente, el elemento de información corre a cargo, primero, del prólogo del Guardián; luego, de la *párodos*; más tarde, de Clitemestra, que, conocedora de la señal del fuego, insiste en el tema de la toma de Troya; luego, del Mensajero que llega, y, finalmente, de Agamenón, que llega también él. Cuatro personajes nada menos nos narran en recitado la toma de Troya; y la *párodos* da los precedentes. Naturalmente, el mensaje experimenta amplificaciones, añade concreción y su insistencia crea un ambiente expectante y angustioso, puesto que al tema de la victoria se mezcla cada vez más el de los temores derivados de los excesos cometidos.

La *párodos*, que con frecuencia tiene un carácter ritual, aquí carece de él, salvo en la medida en que el estribillo «entona un canto triste, un canto triste, mas triunfe al fin la próspera fortuna» es una oración que pide la liberación de los males que se temen. Y transmite un mensaje complejo, de esperanza y temor: antes de la toma de Troya, ya se presagia todo lo que va a venir, sobre la base de sucesos y

presagios anteriores. La *párodos* da luz para interpretar las escenas de información: la que precede y las que siguen. Y para iniciar al público en la interpretación de toda la tragedia. Es algo más que una simple *párodos*, las otras escenas la dejan libre del cometido puramente informativo.

Ahora bien, hemos dicho que la típica escena de información en que un mensajero o un personaje, tras la *párodos*, comunica una noticia, está en realidad fragmentada en tres, a cargo de Clitemestra, el Mensajero y Agamenón (y está anticipada antes, como hemos dicho). Para separar esas tres escenas fragmentadas Esquilo, en realidad, ha fragmentado también la *párodos*: en cierto modo son continuación de la misma los corales que separan la escena de Casandra y la del Mensajero («Oh Zeus, oh noche amiga de Argos...» y la de éste y la de Agamenón (tema de Helena).

Ahora bien, esta técnica de la fragmentación o multiplicación de un coral, como quiera decirse, se combina con otra: la de la contaminación y la ambigüedad. No nos hallamos ante un simple canto del coro que entra y que pone al espectador en antecedentes de la situación, una situación angustiosa siempre, antes de que entre un actor o un mensajero a relatar la evolución de esa situación. Se mezclan elementos múltiples: relatos épicos en estilo lírico (con recuerdo de antiguos sucesos y antiguas profecías), máximas y fábulas que explican las leyes generales del acontecer, himnos como los dos dirigidos a Zeus ya aludidos, oraciones como el refrán ya mencionado, elementos puramente trenéticos. El coral «Oh Zeus, oh noche amiga de Argos...», muy concretamente, adquiere acentos trenéticos cuando llora, ante Menelao abandonado, a los guerreros muertos ante Troya.

De esta mezcla de elementos formales nace un sentido mixto: el coro celebra la justa victoria, pero teme por el castigo de la justicia y pide la liberación. Prepara el terreno de la acción y de su interpretación. Y prepara el camino para que, tras la escena de Agamenón y Clitemestra (un *agón* o enfrentamiento jugado con hipocresía y perfidia), el nuevo canto coral («¿Por qué tenaz en torno mío / un miedo que hace de caudillo...»), nada ritual en principio, puesto que es un puro canto de presentimiento y terror, se cargue de máximas y sea en definitiva, como hemos dicho, un oráculo de desgracia. Es una creación realmente nueva.

Vienen luego la escena de Casandra, con acentos entre oraculares y trenéticos, y, tras la muerte de Agamenón y la resis de Casandra, un nuevo elemento lírico: el epirrema de Clitemestra / Coro, que une a

los agonales elementos trenéticos y mánticos y que es, a su vez, duplicado por el *agón* recitado Egisto / Corifeo.

Así, a base de duplicaciones, de contaminaciones, de modificación del sentido de las unidades líricas, Esquilo ha podido, a partir de las simples unidades rituales que heredó, construir una tragedia de contenido complejo, en que los temas se intensifican, modifican, alternan y crean en definitiva una unidad superior.

Dentro de este panorama hay que colocar el problema del origen de los elementos mánticos en el sentido amplio que hemos otorgado al término.

Comencemos por la *párodos*. Lo mismo en los anapestos iniciales del Corifeo que en el coral propiamente dicho, nos hallamos en realidad ante una narración lírica de contenido épico. La exposición de la situación presente —los viejos aguardando en Argos, llenos de presentimientos, las noticias de Troya— lleva inmediatamente a la exposición de los hechos antiguos, en varios niveles cronológicos. Exactamente igual que en *Los Persas*.

No se trata, pues, insistimos, de una *párodos* ritual, como la súplica de *Los Siete* o *Las Suplicantes* o las honras fúnebres tributadas a Agamenón en *Las Coéforos*. Pero, naturalmente, tampoco se trata de un simple relato épico en estilo lírico. Como decíamos, el estribillo que pide el triunfo del bien es un elemento de oración, propio de un himno. Y hay un himno propiamente dicho, el famoso Himno a Zeus, que explica la teoría de la culpa y el castigo y da la interpretación del castigo humano a la luz de la voluntad de Zeus. Esquilo lo ha colocado, adrede, rompiendo el esquema narrativo, que ilumina.

Y no sólo esto. Están las máximas, la sabiduría que una y otra vez nos recuerda lo que hay que esperar tras la injusticia. Y hay el símil de los buitres, en realidad una fábula[20], que compara el castigo de Troya con el de las rapaces que devoraron a las crías de los buitres. Deja abierta, sin duda, la sugerencia del castigo de los injustos vencedores. Son elementos, ciertamente, uno y otro, que ya había asimilado la antigua lírica.

En este contexto hay que entender el elemento mántico, en el sentido más estricto, de la *párodos*. Ni más ni menos que como un poeta épico puede relatar la intervención de un adivino y, luego, el cumplimiento de su profecía, así en el episodio de Calcante en el canto I de la *Ilíada*, también Esquilo incluye en su *párodos* una profecía, la del propio Calcante. Es ornitomancia lo que practica cuando interpreta las dos águilas que devoran a la liebre preñada como signi-

ficando la toma de Troya por los dos Atridas, Agamenón y Menelao: como una victoria cargada de crímenes y que hay temor de que abra un futuro sombrío. Sigue la interrupción, bien calculada (determinados filólogos no lo han visto[21]), del Himno a Zeus. E interviene de nuevo Calcante, sigue el relato épico. Agamenón debe elegir entre abandonar la expedición contra Troya y sacrificar a su hija Ifigenia. «¿Qué cosa está libre de males?», pregunta. Pero elige la expedición y el coro describe en términos punzantes la muerte de la niña.

Al menos en la forma, para algunos intérpretes también en el fondo, Calcante había dado dos mensajes: primero, que Troya perecería por obra de los Atridas; segundo, que esto no se haría si Agamenón no elegía sacrificar a su hija, algo terrible para él a cambio de algo terrible que acaecería a los troyanos. No entremos en el tema de la libertad de Agamenón, de las posiciones respectivas de Zeus y Artemis, de la contradicción o no de las dos proposiciones. El hecho es que el relato épico culmina en las profecías de Calcante y que la mezcla de victoria y horror, un horrible presentimiento, está aquí. Fábula y máxima no hacen sino perfilarlo, subrayarlo.

Pero al narrar las profecías de Calcante, el coro se ha convertido en profeta él mismo. Concluye su canto con el tema del aprendizaje que viene por el sufrimiento, habla del futuro sin querer precisar: las cosas del futuro vendrán claras ellas mismas, dice. Pero en realidad profetiza: «las cosas del futuro... las lloro ahora». El coro es un profeta de desgracia, transido de dolor. Aunque no renuncia a implorar la salvación: pues una profecía deja siempre lugar a pedir que no se cumpla o que se cumpla, según los casos.

Así, por una vía indirecta Esquilo ha creado un coro profético. La épica arrastra una profecía, la de Calcante, que a su vez arrastra el relato épico de la muerte de Ifigenia. Épica y mántica se entrelazan con la máxima en un relato lírico que queda convertido, él también, en profético.

El esquema se repite, más o menos, en las que hemos llamado continuaciones de la *párodos*, a saber, los dos estásimos primero y segundo de la tragedia. Aunque hay diferencias.

El primer estásimo es formalmente un himno a Zeus, lo hemos dicho, «Oh Zeus, oh noche amiga de Argos...» es su comienzo. Y el final es una oración, no dirigida explícitamente a Zeus: «Busco una dicha sin envidia: / no sea yo un conquistador / ni, siendo conquistado, llegue a ver / mi vida sometida a otros». Pero la forma hímnica es más bien un pretexto: se invoca, después de Zeus, a la noche de la

toma de Troya, bien que a Zeus se atribuye la hazaña de la toma, en castigo del crimen de Paris.

En sustancia, nos hallamos ante un relato épico de la toma de Troya, de la fuga de Helena, de Menelao abandonado. Pero se suman dos elementos: las máximas que insisten una y otra vez en el castigo de los que pisan el respeto de las cosas sagradas; y los trenos por las víctimas. Se recogen los gemidos de los padres de los troyanos muertos, su elogio de los mismos. Pero no acaba todo aquí. Las máximas que se interpretan literalmente como referentes al castigo de Paris, tienen en realidad un alcance más amplio. Sin duda se aplicarán algún día a los vencedores: tras el elogio de los troyanos muertos, el coro concluye: «Crece / poco a poco el dolor de odio en contra / de los Atridas justicieros». Justicieros y, sin embargo, carentes de Justicia.

Otra vez los mismos elementos, sólo que aquí es a partir del treno, no de los antiguos oráculos, como el coro profetiza. Profetiza desgracia, al tiempo que pide salvación para sí mismo.

El estásimo 2, el relativo a Helena, final en realidad de la *párodos*, insiste en el elemento épico de la boda de Helena y del castigo que, por acoger a los culpables, sufrieron los troyanos. Aquí a las máximas se une un elemento nuevo: el símil de Helena comparada con un cachorro de león, manso y amigo de los niños primero, monstruo devorador después. En otro lugar[22] he señalado que el símil deriva de una fábula. Manifiesta la constancia de la naturaleza: Helena es el mal. Pese a su belleza, causó el mal y atrajo el castigo. Otra vez nos hallamos ante el relato y la interpretación de la guerra de Troya como un castigo de la injusticia. Y una vez más la perspectiva es más amplia. El coro se cierra con una máxima, expresada en forma de consejo: honrar la virtud, no el poderío ni el fasto, que «hacia su fin conduce todo».

A partir de relatos épicos, de máximas, de símiles basados en fábulas, de ejemplos de mántica, de trenos, de elementos hímnicos y de oración, los corales de esta *párodos* ampliada apuntan a un futuro de castigo de la injusticia. La piedad por las víctimas, el temor por el futuro, se traslucen siempre. Esta es la vía que ha seguido Esquilo. Pero la conversión de un coral en propiamente profético, la identificación del coro con el adivino en trance, culmina en el estásimo 3, tras la escena de Agamenón y Clitemestra que el coro, buen conocedor de lo que ocurre en el palacio, puede juzgar. Ahí está Agamenón: falso, lleno de *hybris*, pisando la alfombra; y Clite-

mestra: traicionera, haciendo juegos de palabras que el coro entiende bien sobre lo que Zeus cumplidor debe cumplir en este varón cumplido que es Agamenón (972 ss.). Ahora el coro no va a apoyarse en relatos épicos o antiguas profecías o formas rituales tradicionales o fábulas o máximas: va a lanzar directamente un canto profético nuevo, va a ser un verdadero *medium* de las Erinis, todo va a hacerse mucho más claro ya. Se alcanza la culminación del nuevo género lírico que crea Esquilo.

El coro (875 ss.) se pregunta por la causa de su propio terror, que brota de su corazón profético. Así, Agamenón se estremece ante la profecía de Calcante, que amenaza su destino de guerrero y de padre; y Casandra ante su propia profecía, que incluye su muerte.

De esta y otras profecías funestas ha partido Esquilo para crear una profecía libre del coro, que sufre como implicado que está en el destino que se prepara. Pide que no se cumpla, pero una serie de máximas, el recuerdo de la expedición, el símil del barco que arroja la carga excesiva para no naufragar, todo le lleva a ese temor, a ese treno por sí mismo.

Hay, sin embargo, otros pasajes en que la contaminación de los elementos trenéticos y los mánticos, de temor por el futuro de quien canta y por el futuro en general, avanza mucho más. El epirrema de Casandra lo que hace en realidad es dar explicitud y expresión articulada a los gemidos de la profetisa en trance con ayuda de las formas del treno: del treno por sí misma, por su propia muerte. Una vez más tenemos el juego del tiempo que va y viene, los crímenes del pasado que, revelados por la extranjera, certifican el acierto de sus presagios del futuro: la muerte de Agamenón, de Clitemestra, de Egisto, de ella misma. Trasmuta el tiempo, trasmuta el espacio en su visión de lo que sucede en el palacio, ese matadero.

Y el cruce con el treno se repite, una vez más, en el *agón*-treno de Clitemestra y el coro tras la muerte de Agamenón. En medio de interpretaciones opuestas de la misma —es justa para Clitemestra, abominable para el coro—, de amenazas y disculpas de la primera, el coro llora al rey muerto en un verdadero treno («Ay, ay, oh mi Rey! ¿Cómo llorarte? ¿Qué desde mi pecho fiel decirte?»). Pero no es sólo esto: el coro manifiesta su terror, «tengo miedo del ruido de esta lluvia que arruina el palacio, sangrienta», ya lo citamos antes. Y las máximas que enuncia son amenaza para toda la estirpe, la misma Clitemestra las llama «oráculo», ya vimos.

Esquilo ha conseguido así, en definitiva, un nuevo instrumento

dramático que precede, acompaña y explica la acción, el pasado y el futuro.

Partiendo de la antigua mántica, de la antigua lírica llena de elementos épicos, de máximas y fábulas, de la lírica trenética también, ha creado estos nuevos corales repetitivos y contaminados de elementos varios pero que confluyen siempre para la interpretación de pasado y presente y para el presentimiento de un futuro sombrío a partir de un pasado o un presente de injusticia. El treno por el héroe que canta el coro de tragedia, el oráculo infausto para aquel que lo solicita o escucha, las máximas y las leyendas y fábulas que anuncian que el castigo sigue implacablemente a la injusticia, son puntos de partida que Esquilo ha manejado libremente para sus fines: la elaboración de un nuevo pensamiento sobre el hombre, la justicia y el poder.

Pero el último toque es exclusivamente suyo: ese canto de terror y de angustia en que se expresa el futuro de tantos seres humanos unidos a las consecuencias de la injusticia provocada por ellos o mezclados a una causa injusta o simplemente inocentes, si es que realmente hay inocentes. Esa sensación de que el hombre está dominado por fuerzas superiores a las que no puede escapar, incluso cuando elige, incluso cuando cree obrar la justicia. Esa esperanza de que, sin embargo, triunfe al fin la próspera fortuna.

NOTAS

[1] Cf. sobre todo *Fiesta, Comedia y Tragedia*, ya citado; «Estructura formal e intención poética del *Edipo Rey*», *Euphrosyne* 5, 1972, pp. 369-383; «Struttura formale ed intenzione poetica dell'Agamennone di Eschilo», *Dioniso* 48, 1977, pp. 91-121; y trabajos citados más adelante. También trabajos dirigidos por nosotros en este sentido, así J. de Hoz, *On Aeschylean Composition* 1, Universidad de Salamanca, 1979; J. M.ª Lucas, *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid, C.S.I.C., 1982; y Elías Danelis, *Estructura de la tragedia de Eurípides* (inédito).

[2] Cf. bibliografía sobre este punto en D. H. Roberts, *Apollo and his oracle in the Oresteia*, Gotinga, Vandenhoeck und Rupprecht, 1984, p. 19.

[3] J. C. Kamerbeek, «Prophecy and Tragedy», *Mnemosyne* 4.18, 1964, p. 30.

[4] Cf. «Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas», *EC* 90, 1986, pp. 27-45.

[5] París, Les Belles Lettres, 1958.

[6] Citado en nota 2.

[7] «Pressentiments, présages, proféties dans le théâtre d'Eschyle», *REG* 76, 1963, pp. 337-357.

[8] «Forebodings in the Agamemnon», *Eranos* 67, 1969, pp. 1-23.

[9] *Le temps dans la tragédie grecque*. París, J. Vrin, 1971.

[10] «Le déroulement du temps et son expression théatrale dans quelques tragédies d'Eschyle», *Dioniso* 41, 1967, pp. 197-217.

[11] «La concezione del tempo in Eschilo», *PP* 39, 1964, pp. 409-427.

[12] Véase bibliografía y crítica en Manuel F. Galiano, «Los dos primeros coros del Agamenón de Esquilo», en *Estudios sobre la Tragedia griega*, Madrid, Taurus, 1963, pp. 35-74 (sobre todo, p. 52 ss.). Además, sobre la ira de Artemis y la culpa de Agamenón: E. T. Owen, *The Harmony of Aeschylus*, Toronto, Clarke, Irwin and Co., 1952, p. 123 ss.; H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, 2.ª ed., Londres, Methuen, 1964, p. 1 ss.; B. Alexanderson, art. cit.; T. Gantz, «The chorus of Aeschylos'Agamemnon», *Hermes* 90, 1982, pp. 137-145; R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge, University Press, 1983, p. 78 ss.; S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative: the «Oresteia»*, Cambridge, University Press, 1984, p. 26 ss. Sobre el himno a Zeus, varios de los trabajos citados y H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1971; P. M. Smith, *On the Hymn to Zeus in Aeschylus'Agamemnon*, The American Philological Association, 1980.

[13] Art. cit. en n. 21.

[14] *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berna, Francke, 1949, p. 83 ss.

[15] *La crainte ...*, p. 21 ss.

[16] *The Oresteia: A Study in Language and Structure*, Washington 1971.

[17] *Oracular Language: Its Style and Intent in the Delphic Oracles and Aeschylus'Oresteia*, Ph. D. Thesis, Harvard 1976.

[18] pp. 142 ss., 174 ss.

[19] «Struttura formale...» cita.

[20] Cf. M. West, «The parodos of the Agamemnon», *CQ* 19, 1979, pp. 1 ss. (y dudas matizadas en M. Davies, «Aeschylus and the Fable», *Hermes* 109, 1981, pp. 248-251).

[21] Cf. R. D. Dawe, «The Place of the Hymn to Zeus in Aeschylus'Agamemno», *Eranos* 65, 1967, pp. 12-24.

[22] *Historia de la Fábula Greco-Latina*, Madrid, Universidad Complutense, 1979-86. Cf. vol. I, p. 156, vol. II, p. 324, vol. III, p. 259.

Capítulo V

RELIGIÓN Y POLÍTICA EN LA *ANTÍGONA* DE SÓFOCLES

I

Nunca se insistirá suficientemente en el hecho de que la exégesis de las grandes obras clásicas es una labor que nunca puede considerarse como agotada. A cada nueva lectura se nos revelan nuevos matices, como a cada exégeta se le revelan aspectos diferentes. Este hecho radica en que un texto realmente de primer orden en la historia literaria y en la historia del pensamiento es por definición un texto complejo, que escapa en todo —trama, caracteres, ideas— a fáciles interpretaciones esquemáticas. Todo intento de profundizar en lo humano conduce siempre a esta complejidad; lo demás es literatura superficial que usa de la línea recta y del color uniforme. Diversos temperamentos o bien observadores situados en distintas coyunturas históricas o aun en la misma en diferentes estados de ánimo o después de diferentes lecturas o experiencias, captarán en la misma obra de arte aspectos que hasta entonces no habían visto. Y podrá suceder que interpretaciones aparentemente contradictorias resulten al menos en parte conciliables y no sean más que facetas de un todo más amplio cuya definición exhaustiva se nos escapa siempre.

Estas reflexiones, nada originales, surgieron en nosotros a propósito de una nueva lectura de la *Antígona* de Sófocles y de lo más importante de la bibliografía a ella pertinente. Drama sencillo a prime-

ra vista, aquel posiblemente de los de Sófocles en que el autor puso más cuidado en señalar su intención fundamental. Y, sin embargo, ¡cuántas diferencias entre los intérpretes! ¿Es su tema la oposición irreductible entre el Estado y la Familia, como quiso Hegel? ¿O el castigo del impío, como dicen los versos finales del coro y creen los más de los modernos? ¿O todo esto y mucho más que esto? Y, de otra parte, ¿es Creonte un genuino representante del Estado o un simple ególatra? Es Antígona una mártir pura o tiene algo de culpable? ¿Funda un nuevo heroísmo cívico o defiende una religiosidad arcaica?

Estos y otros son los interrogantes que se presentan en la interpretación de la *Antígona* y las posiciones que sobre ella se han tomado. Para orientarnos un poco en este laberinto conviene trazar un pequeño esquema de las diferentes interpretaciones de la tragedia.

Todo el estudio moderno de la *Antígona* parte, confesada o inconfesadamente, de una polémica contra Hegel, quien[1], como decíamos, afirmaba que en ella hay un conflicto entre dos esferas jurídicamente equivalentes, cuyos representantes deben morir, por lo tanto. Ambos tienen razón en parte, pero son unilaterales y en parte están equivocados. Hegel parte de su concepción de la Historia como conflicto entre la tesis y la antítesis, superado luego en la síntesis en que ambas están presentes, y de una concepción de lo trágico que tuvo gran difusión en Alemania a partir de Goethe[2] y que veía su esencia en el conflicto cerrado, sin salida.

Frente a la interpretación de Hegel ha surgido una oposición casi general. Es evidente que, pensemos cada uno de nosotros lo que estimemos justo sobre el complejo de ideas que se debate en la tragedia, Sófocles no establece paridad entre ellas. La muerte de Creonte, que no respeta la «ley no escrita» o ley divina, según la cual la hermana debe enterrar al hermano, es la lección de la tragedia; Sófocles lo hace ver con la mayor insistencia y no sólo en las palabras finales arriba aludidas. Ninguno de sus personajes ha sido más maltratado por él, más lleno de oprobio y abandono, sin que al final de la pieza le quede ningún rasgo que llame al respeto o la piedad. En cambio, la muerte de Antígona no puede interpretarse como un castigo por su desobediencia al Estado, al menos no como un castigo justo: la orden que la condena a muerte es a su vez condenada por el poeta, no justificada. Se trata de un Estado que se extralimita. No hay, para Sófocles, equivalencia entre las dos posiciones. Es claramente parcial.

Tememos, sin embargo, que la reacción contra Hegel, como suele

suceder en estos casos, haya sido a veces excesiva, contribuyendo a dar de la obra una interpretación demasiado esquemática y un tanto desligada de algunos de los problemas ideológicos que forman su fondo y que la ligan con el ambiente de la Atenas de su tiempo. La *Antígona*, como se sabe, se fecha en el 442, o muy poco después, es decir, en los primeros años de la gran época de Pericles, la paz que dura hasta el comienzo de la guerra del Peloponeso.

Por muy clara que sea la intención central de Sófocles en la tragedia, no podemos reducir ésta al simple castigo divino del hombre que, llevado de orgullo, viola las leyes no escritas; ni podemos pasar ligeramente por el hecho de la muerte de Antígona, pese a defender la ley divina, ni por la insistencia del poeta en que su acción santa es al mismo tiempo maldad y viola la justicia[3]; no podemos negar nuestra atención a las palabras del tirano cuando, al principio de la pieza[4], se hace portavoz de los intereses de la ciudad y predica la conveniencia de castigar al traidor.

Y, sin embargo, para uno de los más ilustres y más finos intérpretes de Sófocles, Bowra[5], lo que ocurre es que el poeta nos proporciona «false clues» y nos sugiere conclusiones erróneas al presentarnos la real arrogancia de Creonte y la falsa arrogancia de Antígona; la finalidad es de orden dramático. Insiste[6] en que Creonte y Antígona parecen una cosa y son otra y en que hay un aparente conflicto de deberes. Consecuentemente, quita importancia[7] a las máximas políticas de Creonte, sin relacionar su posición con ninguna corriente política: dichas máximas, según él, son en sí impecables, estaban en el aire, pero él, en realidad, es un tirano. Y, no menos consecuentemente, se ve forzado a quitar valor a las frases con que Antígona reconoce una culpabilidad frente al poder[8]: se trataría de ironía o sarcasmo de la heroína, que se aplicaría a sí misma los dicterios que otros le lanzaban.

De modo semejante, en el gran libro de Pohlenz sobre la tragedia griega, procedente de fecha anterior al de Bowra pero reeditado últimamente[9], se sostiene, aunque en forma menos sistemática aún, una posición semejante. La obra tiene, nos dice, unidad en la acción, es decir, su tema es el castigo de Creonte (lo que es cierto) y no deja ninguna impresión ambigua y doble (lo que es más dudoso); Antígona tiene razón absolutamente y Creonte es culpable absolutamente; si el coro asegura que la primera obra contra la justicia, es cosa suya, no del poeta; no hay conflicto entre Estado y Religión (Sófocles lo resuelve en un sentido, pero que no lo hay es decir demasiado) y

«schwerlich würde er (Sófocles) zugegeben haben, dass in seinem Athen ein Konflikt wie in Kreons Tyrannis vorkäme»[10]. Al parecer, Sófocles imaginaba sus obras —y en ésta, a lo que creemos, pone mucho de suyo en el argumento— pensando en un lugar imaginario, no en Atenas. No es menos sorprendente la opinión de Opstelten, que en un libro importante[11] llega a afirmar que Sófocles estuvo inmune a los influjos positivos y negativos de los racionalistas «modernos» (léase los sofistas) de sus días. Otro libro importante, el de Reinhardt[12], sostiene ideas semejantes en forma en ciertos aspectos mas radical todavía. Para él *Antígona* no nos presenta un conflicto entre normas contrapuestas, sino el destino de dos personas. Los rasgos que se unen a cada una de ellas son muy complejos; en realidad, representan dos esferas o dominios diferentes[13]. Visión muy justa ésta de otorgar una personalidad definida a los dos personajes centrales de la tragedia, que son mucho más que puras abstracciones. Pero es demasiado el decir que Creonte cae no por una sola culpa, sino por su manera de ser[14]: hay, antes que nada, una culpa. Y cuando Reinhardt afirma[15] que Antígona funda su personalidad en el culto a los muertos y pertenece al círculo de los que dan más valor a los lazos de unión con los muertos que al principio de amar al amigo y odiar al enemigo ¿no está afirmando en definitiva que defiende unos determinados principios? Por eso es más extraño que Reinhardt niegue principios a Creonte cuando dice[16] que sus palabras son hermosas, pero en su boca son una falsa moral del Estado y que es extraño que se busquen principios en un discurso lleno de orgullo. Prescindiendo de las consecuencias que saque Creonte, los principios de que parte habrán de ser considerados por sí mismos.

Podríamos poner ejemplos de otras interpretaciones más o menos semejantes. Pese a los esfuerzos de Reinhardt, tienden en definitiva a quitar rasgos personales a los dos personajes centrales de la tragedia: Creonte se convierte simplemente en el tirano, en el hombre impío castigado; Antígona queda un tanto en la penumbra, convertida en un personaje carente de dudas y complejidades y cuyo destino y muerte se renuncia a explicar, cuando no se vacila sobre ello. Para Bowra, carece de arrogancia, para Pohlenz[17], en cambio, es una mujer de violencia excesiva que se atrae así la muerte; para Reinhardt, ya hemos dicho que pertenece a una humanidad ligada a los vínculos de sangre y a los muertos.

Con todo, nunca han dejado de existir otras interpretaciones. Así, Schadewaldt[18] admite que Creonte representa el tipo del gober-

nante que ha cometido un error y se endurece y ciega por obstinación, partiendo de principios justos; Antígona, por su parte, aun teniendo razón, no siempre es justa, pues rezuma violencia, intolerancia hasta con su misma hermana: los reproches del coro, que la acusa de chocar con la justicia y de esa violencia, no deben ser desatendidos como representando el sentir de unos pobres ancianos. No es este tipo humano el que Sófocles considera como la culminación de la *areté* o virtud humana[19]. Por su parte, Kitto[20] ha dado una pintura muy matizada tanto de Antígona —sufriente, apasionada, violenta y absorbente— como de Creonte, sereno y experimentado cuando se trata de los asuntos de la ciudad, aunque su razón le engañe. María Rosa Lida[21] ha afirmado que el «santo delito» del v. 74 es la palabra clave para explicar la figura de Antígona, que, por su reverente desobediencia, será enterrada viva; mientras que, para esta autora, Creonte no es un figurón, sino que profesa la religión de la patria (aunque luego dirá que su adhesión a la ley de la ciudad era sólo una palabra para encubrir su voluntad, que no tiene límite)[22]. Y en los mismos libros arriba citados se encuentran multitud de observaciones e interpretaciones que se apartan del esquema que hemos trazado. Pero, sobre todo, hay un punto en el que empieza a hacerse sentir una reacción.

La interpretación de la *Antígona* que ve en ella simplemente el tema de la impiedad castigada tiende, como hemos visto, a quitar importancia al conflicto ideológico que en ella se debate, el cual existe claramente aunque Sófocles, evidentemente, se pusiera al lado de una de las dos posiciones. La tragedia carecería en ese caso de arraigo en las circunstancias políticas e ideológicas de la edad en que nació. Pues bien, sin retroceder, ni mucho menos, a la idea de Hegel, se ha vuelto a insistir con interés en los aspectos propiamente políticos de la tragedia. A partir de aquí, podría partirse, sin duda, para intentar profundizar la interpretación de los dos personajes.

Cito en primer lugar un trabajo español publicado por don Antonio Tovar en 1942[23]. Sin aludir todavía concretamente a los conflictos ideológicos contemporáneos de la obra, interpreta ya la posición de Creonte como la de un representante de la política en cuanto ciencia racional que inevitablemente choca con los factores tradicionales e irracionales representados por Antígona. En ella lo que predomina es la reacción contra las decisiones del tirano, basadas en consideraciones que él y sólo él establece, así como el miedo al pecado y el respeto a la norma tradicional. Como en toda posi-

ción reaccionaria, hay en Antígona un mínimo de política; se limita a negar al tirano el derecho a tomar ciertas determinaciones, vetadas por un círculo de ideas a las que instintivamente se adhiere. En cambio, Creonte considera la ley como instrumento de gobierno y su criterio es la eficiencia; para él la religión misma ha de tener un corte moderno y lógico: no comprende en forma alguna que pueda amparar a un traidor como Polinices. Es, pues, un hombre de Estado y como tal un racionalista e, incluso, un revolucionario: de ahí su soledad.

El ensayo de Tovar contiene muchas ideas agudas, aunque no toca el tema de la conversión del hombre de Estado en tirano, importante en Sófocles. La prueba de que es justa su intuición de que, pese a la reacción antihegeliana, hay en la tragedia un tema esencialmente político, es que esto ha sido afirmado luego por Ehrenberg, en un libro muy importante[24], desde un punto de vista muy diferente. Ha insistido Ehrenberg en que en Sófocles la grandeza conduce al desastre, porque por naturaleza se opone a las leyes divinas[25]. Concretamente ejemplifica esto en el caso de Edipo y en el de Creonte: éste sale así de su aislamiento y sus rasgos de gobernante quedan confirmados con los que paralelamente presenta Edipo con más claridad aún[26]. Pero en ambos casos el orgullo, la confianza en sí mismo, les llevan a desarrollar las características del tirano, que se resumen en el creerse autosuficiente y no respetar nada de lo respetable; Creonte va más allá por este camino, pero Edipo está próximo a él en sus ataques de violencia. Podríamos añadir el caso de Ayax y el de Héracles, ambos nobles pero desmesurados en todo y que llegan a acciones prohibidas. En grados diferentes, tenemos siempre el esquema del hombre capaz de toda grandeza y que desde ella, por creerse la medida de todas las cosas, aboca al pecado de la *hybris*, que en el político es la tiranía. Podríamos añadir las palabras del *Ayax*[27] cuando Agamenón dice que no es fácil que el tirano —el hombre de gobierno— sea piadoso, es decir, respete los límites divinos.

Pero volvamos al libro de Ehrenberg. Para este autor no se trata aquí solamente de la descripción de un panorama general de la vida humana, sino de algo más concreto. Los rasgos de Edipo y Creonte responden a los del propio Pericles, a quien encarnan[28]. Cuando Pericles, en la Oración Fúnebre de Tucídides, habla de leyes no escritas, se refiere a las aprobadas por el consenso general de los hombres, no a las fijadas por los dioses, de que habla Sófocles[29]. Los rasgos con que Pericles nos es descrito —apelación a la razón y al in-

terés de la ciudad como normas supremas, individualismo autocrático, normas éticas— responden perfectamente a los de los tiranos sofócleos. Para todos ellos, como para Protágoras, es el hombre la medida de todas las cosas. Y ni unos ni otros parten de una malignidad radical, sino de una humanidad mutilada de lo divino. Sófocles colabora con Pericles en la política de Atenas, pero tiene miedo de las consecuencias remotas de su política, que explica por medio de sus tragedias[30].

Estimamos que Ehrenberg tiene una gran parte de razón, en cuanto que el tipo de gobernante racional que desarrolla sistemáticamente el poder del Estado se inicia en esta época y, efectivamente, ese gobernante se apoyaba en lo esencial en una concepción puramente humanista susceptible de chocar con prescripciones religiosas de orden puramente consuetudinario e indiferentes a las exigencias de la nueva edad. Recuérdense los procesos por cuestiones religiosas contra los miembros del círculo de Pericles, mediante los cuales sus enemigos lograban reunir mayorías que en realidad iban dirigidas contra él. Sin embargo, es dudoso que sea Pericles personalmente el descrito en la figura de los tiranos. Se trata, sencillamente, del mismo tipo humano, y Sófocles tiene perfecta visión de ello. Sus tragedias son, efectivamente, una advertencia. No es el impío en general el atacado, sino el nuevo tipo del gobernante racional que se abre paso en la Atenas de sus días.

De una manera más o menos semejante, hallamos en un libro reciente de Knox[31] la idea de que Edipo puede ser una representación simbólica de Atenas tal como la describen ciertos discursos de Tucídides. «Una constante voluntad de acción fundada en la experiencia, inspirada en el valor, manifestándose con prisa e impaciencia, aunque informada por la reflexión inteligente y dotada de la confianza en sí mismo, el optimismo y la versatilidad del *amateur* brillante, pero afeada por el exceso de sospechas y los ocasionales estallidos de una ira demónica, tal es el carácter de Edipo y de Atenas[32].» Tampoco aquí creemos que haya representación simbólica. Pero sí sucede que en uno y otro caso nos hallamos ante el despliegue de una política racional y moderna, que desemboca en violencia y apetencias de poder.

Sófocles está, pues, influido por hechos de la historia contemporánea; mejor dicho, refleja esa historia y quiere influir en ella ante su enseñanza. Pues toda su obra es una predicación de la *sophrosyne*, advertencia del peligro de olvidar el respeto debido a los dioses y sus

mandatos. En todo su teatro el hombre de gobierno, demasiado creído de sí, fracasa: así Ayax y Menelao (en *Ayax*), Edipo (en *Edipo Rey*), Creonte (en *Edipo en Colono*), Clitemestra y Egisto (en *Electra*), Filoctetes y Odiseo (en *Filoctetes*), Polinices (en *Edipo en Colono*). La sabiduría de un Edipo o de un Odiseo se torna en ridículo. El rebelde que defiende las leyes divinas es, en cambio, glorificado: Teucro, Antígona, Electra, Neoptólemo, Edipo (en *Edipo en Colono*). Otro tema, muy frecuente en Sófocles, que hay que interpretar en el mismo sentido, es el de la falsa sabiduría de los descifradores de oráculos, que creen hallar la salvación allí donde está la ruina: tema del *Ayax*, el *Edipo Rey*, las *Traquinias*[33].

Que Sófocles toma partido, es bien claro y no ofrece duda. Que toda la posición de Creonte sea pura simulación y su único ser sea el del tirano, es mucho menos cierto. Se comprende mucho mejor la posición de Sófocles si se piensa que se enfrenta con un problema general sin duda, pero planteado en su época por primera vez con caracteres tan señalados: el del planeamiento racional de la política, que conduce fácilmente a la concentración de poderes y a hacer tabla rasa con todos los valores de la tradición, considerados como sagrados. Aunque Creonte está tratado con más disfavor que Edipo, por ejemplo, está en la misma línea y desde ella hay que interpretarlo. Pintarle solamente en negro es banalizar el problema y trivializar la tragedia.

Querríamos llamar también la atención sobre otro trabajo que, aunque desde un punto de vista en parte diferente, se ocupa asimismo de este problema. Me refiero al artículo de Luis Gil, «Antígona y la *areté* política»[34]. Señala algunos de los rasgos políticos de Creonte, como su tendencia a subordinar la religión a la política, pero estudia principalmente a Antígona. Para él es la fundadora de un nuevo tipo de *areté*, que no busca una satisfacción egoísta, como la de los héroes de la epopeya, sino que parte de un sentimiento altruísta. Se trata de un nuevo heroísmo cívico que tiene lugar en holocausto a unos principios inconmovibles; el sentido del honor se ha trasmutado en un concepto excelso del deber.

Como podrá observarse, hay contradicción, al menos a primera vista, con la concepción de Tovar de que la posición de la heroína es puramente instintiva y reaccionaria. Más adelante trataremos de confrontar ambos puntos de vista. Pero lo que de momento nos interesa señalar es que, en todo caso, aquí se reconoce para Antígona, y no sólo para Creonte, una posición política. No llevada al cuadro

del Estado ciertamente, pero sí incorporada a la esencia del ciudadano. Antígona deja de ser la heroína que lucha solamente por la ley divina, para convertirse en un modelo humano al mismo tiempo. Sófocles preveía sin duda para el futuro la necesidad de contar con este ejemplo, aunque, como veremos, prefiere siempre el triunfo de la *sophrosyne* por sí misma.

En suma: por todas partes se inicia una reacción contra la reacción antihegeliana en cuanto llevada demasiado lejos, la cual tendía a sacar a la *Antígona* de todo contexto histórico y a quitarle interés no sólo político, sino también humano, reduciéndola, en el caso más extremo, al sacrificio de una mártir de la religión frente al tirano impío, malo absoluto de la obra. Pero quedan todavía muchas cuestiones oscuras y debatibles.

II

Uno de los mayores errores que se han cometido en el estudio de la *Antígona* es el de sacarla del contexto del resto de la tragedia griega. Ya hemos visto que incluso se hacía preciso volver a colocarla junto a otras obras de Sófocles más o menos paralelas; con mucho más motivo hay que volver a compararla con sus precedentes esquíleos. Es que la *Antígona*, por el interés intemporal del choque entre la muchacha indefensa que se sacrifica por razones entrañables y el tirano que representa la frialdad del poder y el egoísmo, ha tendido a aislarse de todo contexto. Esto daña a su comprensión, como suele suceder en casos semejantes.

En Esquilo, concretamente, encontramos precedentes del drama de Creonte y del de Antígona. Del de Creonte sobre todo en el de su Etéocles y su Agamenón. Ambos nos son descritos bajo los rasgos del tirano: es su voluntad y su poder lo que cuenta para ellos. No vacila el primero en provocar una guerra que estará a punto de arruinar Tebas, ni el segundo en sacrificar a su hija Ifigenia para que la expedición contra Troya pueda tener lugar: en ambos casos, por egoísmo. Pero uno y otro son al tiempo el auténtico rey, el gobernante a quien se debe respeto. Etéocles se nos revela como el defensor sereno de su ciudad, que sabe aceptar el sacrificio cuando le llega la hora; Agamenón será honrado y vengado a su muerte y ésta será un crimen, pese a sus faltas. Un halo de grandeza los envuelve. De un modo más claro que en el caso del Creonte sofócleo, pero en forma

no disímil, en ellos une Esquilo dos elementos heterogéneos y, sin embargo, estrechamente emparentados: uno, legítimo, el mando sobre la ciudad; otro, que no lo es, la autoafirmación llevada hasta la *hybris*. Esquilo intenta, al fin de sus trilogías, una conciliación entre el poder, liberado de la ganga del egoísmo a través del sufrimiento, y la humanidad y libertad que el súbdito exige: éste es el sentido de *Las Euménides*, mientras que en *Los Siete*, que forman una unidad de por sí, la eliminación de los principios viciosos encarnados en los dos hermanos Etéocles y Polinices mediante el doble fratricidio, viene a equivaler a ese proceso de curación de la ciudad que por vía positiva se ilustraba en el *Agamenón*.]

Este proceso es el mismo que, trabajosamente, se abría paso en la trilogía de *Prometeo*, de la cual conservamos la primera obra: culminaba al final en la reconciliación de Zeus y Prometeo, el Poder y los Derechos de los súbditos. Aquí el tema del rebelde Prometeo, que se subleva en nombre de sus sentimientos filantrópicos contra la tiranía de Zeus, presagia la figura de Antígona. Pues, como ésta, Prometeo une a su valor moral una violencia desatada que es calificada de *hybris* y falta de *sophrosyne*[35]. Al final triunfa, pero ha de ceder revelando su secreto a Zeus, que le perdona.

Podrían ponerse más ejemplos. Se dirá que Sófocles no es Esquilo, que le interesan más los problemas del hombre que los conflictos de ideas, que describe caracteres y no abstracciones, que en sus obras no hay conciliación de fuerzas, sino contrastación implacable. Todo esto es verdad. Pero tampoco hay duda de que el conflicto en que se ve envuelta Antígona es un conflicto político y que era lógico que fuera descrito en cierta medida en los mismos términos que en Esquilo. Si en ella o en Creonte hay rasgos que nos recuerdan a sus predecesores en el teatro de Esquilo, aunque estén más atenuados, creo que conviene tomarlos en cuenta en vez de desatenderlos mediante cómodas excusas. Y más si hemos visto que no se trata de un conflicto remoto o ideal, sino del que Sófocles veía desarrollarse ante sus ojos.

Pero es más, en el propio Sófocles hallamos paralelos a nuestros personajes. No hay motivo alguno para aislar a Creonte dentro de su teatro, cuando tantos rasgos comunes tiene con Edipo, a quien nadie niega un arranque digno de hombre orgulloso de los beneficios que ha reportado a Tebas y deseoso de ayudarla. Muchos de sus rasgos, por ejemplo, ese tener «un solo carácter» que no sabe ceder, son característicos de todos los héroes de la tragedia, que si son condena-

dos en un cierto sentido, no lo son a priori y como esencialmente malvados. Y en cuanto a Antígona pensemos en Electra, su hermana gemela. También ella lucha por una causa justa, defendida por el dios. También ella es incapaz de ceder y, más aún que Antígona, carece de toda *sophrosyne*: ella misma lo reconoce[36]. Motivos demasiado humanos se mezclan a su afán de justicia, y es dura y cruel con Crisotemis como Antígona con Ismene; odia a su madre y su justicia va unida a la crueldad. El tema es heredado de Esquilo y la unión de justicia e injusticia en el matricidio es absolutamente clara. ¿Por qué, entonces, querer apartar el sentido de culpabilidad que a su vez tiene Antígona en determinados momentos al seguir una conducta que, por lo demás, está segura de que es justa?

Un esteticismo trasnochado envuelve a veces la consideración de *Antígona*, desligada del resto de la producción trágica y de las circunstancias de su tiempo, interpretada como un conflicto en que no hay más que blanco y negro[37]. A esta moralización radical tiende una parte de la tragedia, sobre todo en Eurípides, y no puede negarse que la *Antígona* es, de las obras de Sófocles, la más próxima a esta línea. Pero todavía quedan en ella suficientes elementos de complejidad. Vamos a intentar rastrearlos. Y comenzamos por una nueva consideración de los dos personajes fundamentales de la tragedia.

Ante todo, Creonte, que está presente durante 789 versos (Antígona sólo durante 435) y domina todo el final de la tragedia: su castigo es el tema fundamental de la misma, la rebelión de Antígona es sólo un medio para él.

El primer discurso de Creonte, su presentación en escena[38], nos recuerda el del Etéocles de *Los Siete*: el gobernante se coloca muy alto, destacado de toda la ciudad, y al mismo tiempo se da cuenta de que tiene una grave responsabilidad, la de tomar decisiones por el bien de la misma. Ambos exigen a sus súbditos obediencia: Etéocles, para defender su ciudad, amenaza con la muerte al indisciplinado; Creonte, que la encuentra ya a salvo, estimula esta obediencia mediante el castigo del traidor. Para uno y otro la ciudad y la religión son uno y lo mismo: Etéocles habla de defender la ciudad y sus dioses; Creonte niega[39] que los dioses puedan proteger al que atacó la ciudad y sus templos. La ciudad es el criterio supremo, pues: Etéocles se irrita por las plegarias públicas de las mujeres aterrorizadas, que causan desmoralización; Creonte llega a decir, en su blasfemia, que ni el mismo Zeus le haría retroceder en su decisión de impedir el entierro de Polinices[40]. Se ha hecho observar varias veces que la or-

den de Creonte no está en contradicción clara con la práctica usual de la época: los huesos de los traidores no podían ser enterrados dentro del Ática, y así, los de Temístocles hubieron de ser introducidos clandestinamente. Sófocles extrema, eso sí, el conflicto al hacer que ni a él ni a Antígona se les ocurra la idea de que el cadáver de Polinices sea llevado a enterrar fuera del país: en *Las Suplicantes*, de Eurípides, Teseo se contenta con llevarse a Atenas los huesos de los Siete que los tebanos se niegan a enterrar. Platón propone[41] que el parricida —Polinices lo era— sea arrojado insepulto lejos del país, lo que incluye que pueda ser enterrado en definitiva.

Creonte está seguro de sí mismo, cree en su inteligencia y en su capacidad de obtener el éxito: nada le distingue en esto de Etéocles, de Edipo y de tantos otros héroes trágicos. El tipo tradicional del héroe, que incluye la autoafirmación violenta de su personalidad, ha ido poco a poco tomando un carácter intelectual: es por su talento por lo que conseguirá el éxito. De su sabiduría se gloria Prometeo y de ella está seguro Etéocles más que de la ayuda de los dioses: «no invoques a los dioses y hagas cálculos erróneos», dice este último[42]. Hay una tendencia implícita en este tipo de hombre a olvidarse de que lo humano en definitiva es débil ante el poder de lo imprevisible, en manos de los dioses. Ayax y Deyanira, Edipo y Creonte obtienen resultados imprevistos de sus cálculos aparentemente sabios; el taimado Odiseo del *Filoctetes* ve derribados sus planes que, sin embargo, triunfan fácilmente cuando el dios se pone de su lado. Este tema de la debilidad del hombre y su ignorancia, del poder y la sabiduría del dios, es central en todo el teatro de Sófocles[43]. Creonte es uno más en esta galería de personajes.

No está solo, pues, ni en el desarrollo de sentimientos autocráticos a partir de su voluntad de defensa de la ciudad, que encarna en si mismo, ni en su impiedad, que también deriva del mismo principio. En realidad, su posición frente a la religión es complicada y merece que nos detengamos en ella un momento. En primer lugar, aun haciendo alusión constantemente a la ayuda de los dioses a la ciudad y negando que éstos puedan querer otra cosa que el interés de aquélla, profesa una religión que podríamos llamar nacionalista, es decir, que tiene la ciudad como criterio. La subordina a la política, pero de buena fe, viendo el tirano una coincidencia allí donde realmente hay una jerarquización. Fuera de esta religión patriótica, no ve aparentemente otra o, mejor dicho, ve sólo otra muy racionalizada, purificada al mismo tiempo si se quiere, pero desprovista de arraigo en las al-

mas, que considera a los dioses como alejados de la esfera humana: nada es capaz de manchar a los dioses[44], dice, como opinaban los ilustrados de Atenas[45] y negaba la concepción tradicional de que el cuerpo insepulto contamina al Sol. En suma, Creonte es un racionalista: su religión es moralista en cuanto premia a los buenos y los distingue de los malos, definidos según su comportamiento con la ciudad, y favorece dentro de ella la obediencia, que es el remedio contra el mayor de los males, la anarquía[46]; fuera de este caso, la religión es inoperante no negada, pero situada demasiado lejos de los hombres al tiempo que liberada de supersticiones antiguas. Creonte es incapaz de comprender que los dioses subterráneos, como sugiere Antígona[47], puedan tener leyes distintas de las de la ciudad; leyes «iguales» que, sin embargo, tienen cumplimiento.

Así pues, Creonte es, también en lo relativo a la religión, un hermano de tantos otros héroes de la tragedia, aunque vaya más allá por reflejar las ideas de los «ilustrados» y los políticos contemporáneos de Sófocles. No es el impío radical (conserva en definitiva un fondo auténticamente religioso que le hace aterrorizarse y arrepentirse ante las palabras de Tiresias), sino el resultado de un punto de partida bien conocido. Sófocles sabe bien que la política se alía fácilmente con la eficacia a cualquier precio, que el orgullo insito en el hombre, y más en el hombre de talento, se traduce en el plano político en que el gobernante identifica a la ciudad consigo mismo, después de haber identificado con la ciudad la religión y cualquier otro dominio de valor autónomo. El planteamiento racional, necesario para el éxito, crea dependencia y subordinación de cualquier otra consideración; y el mando produce en el que lo ejerce la sugestión peligrosa de creerse único, indispensable y seguro. Es el problema general del héroe trasplantado al plano político y agudizado por efecto de la ilustración y los temores que en Sófocles despertaba. Pero insistimos una vez más en su punto de partida: Creonte es uno más dentro de la galería de los héroes sofócleos, de los héroes trágicos; no se es justo con él cuando se toman sus manifestaciones por pretextos para encubrir el egoísmo o como añagazas de Sófocles para preparar sorpresas a su público.

Después de dicho todo esto, no cabe negar que Creonte ocupa un lugar aparte dentro de esta galería de héroes a que aludimos. No sólo Creonte moraliza en el sentido que veíamos: también lo hace Sófocles que, como sus personajes, tiende aquí a escindir a la Humanidad en buenos y malos y a presentar el castigo de estos últimos;

bien que los criterios sean diferentes, el interés de la ciudad en Creonte y las leyes divinas en Antígona. No hay ninguna tragedia de Sófocles en que el moralismo, en este sentido de la palabra, alcance un mayor desarrollo que en la *Antígona*, en que el derrumbamiento del héroe no es explicado solamente por lo incognoscible de la voluntad de Dios, o como consecuencia de su orgullo, sino, muy concretamente, como castigo de una falta contra la ley divina. Esquilo había tendido a explicar el acontecer trágico como consecuencia de un castigo divino, lo que, a su vez, tendía a dividir a los personajes en buenos y malos. Naturalmente, el teatro de Esquilo conserva todavía otros factores ajenos a esa división que son precisamente los que lo humanizan y evitan que se reduzca a esquemas mentales sencillos. Pero Sófocles retrocede grandemente en el camino de la moralización: su tema más frecuente, es bien sabido, es el del dolor humano inexplicable y el imperio de la voluntad divina. Con todo, no es la *Antígona* la única obra en que presenta el panorama del castigo del hombre que se opone a la ley divina: es también el tema de *Electra* y está presente en el *Ayax*, el *Filoctetes*, el *Edipo en Colono*. En estas tres últimas obras, la tendencia implícita en este tipo de obras a dividir a los personajes en buenos y malos es llevada más adelante que en *Electra* y *Antígona*: «buenos» son Teucro, Neoptólemo, Teseo; «malos», Menelao, Odiseo (aunque éste tiene aún una parte de razón), Polinices. Eurípides va más allá: en una tragedia como el *Héracles loco* el tirano Lico es simplemente un figurón, un «malo» sin atenuantes que es castigado. La *Antígona*, como casi todo Sófocles, avanza evidentemente en esta dirección: lo que queremos hacer ver en este trabajo es que todavía no la ha alcanzado, que presentan una situación más compleja, más rica en verdad y humanidad. Creonte no es todavía Lico.

Lo que hemos llamado la «moralización» de la *Antígona* es, pues, una excepción en el teatro de Sófocles, lo cual es una razón más para hacernos creer que esa excepción no puede ser total y completa. Efectivamente, la nueva bibliografía sobre Sófocles ha destacado una y otra vez hasta qué punto el dolor y no el pecado, como en Esquilo, es el tema central de su tragedia[48]. Sófocles no da razones claras para explicar el dolor de sus héroes ni siquiera el de una heroína como Antígona; en realidad, no se plantea el problema hasta el momento en que en el *Edipo en Colono*[49] se absuelve expresamente a Edipo de toda responsabilidad. Al contrario de Esquilo, que describe la lucha de principios eternos a lo largo de generaciones, Sófocles se limita a

poner ante nuestros ojos el cuadro del dolor humano. Es cierto que el héroe, en cuanto expresión superior del ideal agonal, posee siempre ese sentido de la autoafirmación que tiende a sacarle de los límites humanos y a hacerle chocar con normas establecidas, provocando el dolor. Pero con esto no queda dicho que sea culpable más que en un sentido muy general. Pues su choque con las normas puede proceder de que defiende otras más altas —caso de Antígona y Electra—. Existe también el caso del héroe que llega al dolor cuando cree cumplir una acción justa y aun beneficiosa —caso de Deyanira, de Edipo, que provocan el propio sufrimiento y aun el ajeno cuando tratan de curar a Heracles o aliviar el dolor de su ciudad—. Y existe el de aquel otro que, por sentido del honor o por justificado resentimiento, se encuentra en un momento dado enfrentado con la voluntad divina y ha de desaparecer de la escena o plegarse a esa voluntad —tales Ayax y Filoctetes—. No puede hablarse propiamente de culpabilidad. En cambio, lo que es claro es que el héroe, en su sufrimiento y en su humillación, reconoce la inferioridad del hombre y la superioridad del dios; halla nuevas fuentes para el propio conocimiento, concentrado en sí mismo en su soledad y libre de ilusiones sobre la propia sabiduría. Y, al tiempo, es reconocido por el poeta, a pesar de todo, como ejemplo de humanidad elevada que, aunque sea sin fortuna, se ha debatido valientemente allí donde otros habrían rehusado la lucha.

Creonte es, insistimos, igual a ellos en el punto de partida. Pero su acción es calificada directamente como contraria a la justicia, igual que la de ciertos personajes de Esquilo. Es un ejemplo más de la pequeñez e ignorancia del hombre, incluso del hombre superior que parte de un noble ideal; pero es al tiempo, a partir de un cierto momento, un ejemplo del castigo del impío.

Schadewaldt ha insistido, y con él Kitto[50], en que el personaje de Creonte va creciendo y modificándose ante nuestros ojos, conforme va encontrando una serie de resistencias. Su posición inicial de que hay que premiar al amigo de la ciudad y castigar al enemigo y de que éste es el solo criterio y es además algo necesario para mantener la disciplina, es semejante a la de Etéocles. Pero Creonte se encuentra con resistencias sucesivas y saca todas las consecuencias lógicas de aquella posición inicial, hasta convertirse poco a poco en el perfecto tipo del tirano, tal como lo describe la tradición griega: lleno de sospechas, sin amigos, violando las leyes del país y condenando a muerte sin juicio[51]. Es la *hybris*, que aquí se ha desarrollado al reaccionar

contra la oposición, la que ha creado al tirano, como canta el coro del *Edipo*[52] y es un tópico en la literatura griega. Pero en ninguna parte está descrito este proceso más detenidamente que aquí. Es primero el coro, que con cazurrería y pretextos evita convertirse en guardián del cadáver de Polinices; luego el guardián que viene a denunciar la tentativa de sepelio que con sus miedos y protestas de inocencia, que encubren lo que es al menos negligencia, irrita a Creonte; el coro después otra vez, al pretender que éste crea que el entierro ha sido cosa de los dioses, lo que en el fondo es una desaprobación del decreto del rey; y el guardián de nuevo, cuando viene con Antígona presa y confiesa que esto le es doloroso. Todos ellos se oponen de un modo u otro a la voluntad del tirano, respiran reservas y una obediencia meramente formal, que no engaña. Pero la cosa es mucho más grave cuando Antígona le desafía abiertamente en nombre de las leyes no escritas de los dioses y luego Ismene, la débil Ismene, pretende falsamente haber tomado parte en la gloriosa acción; cuando Hemón, el propio hijo del tirano, se pone a adoctrinarle y le hace ver que toda la ciudad —esa ciudad que él creía representar— llora por Antígona: no son unos conjurados ambiciosos los responsables, se ha tratado de una acción desinteresada que por eso precisamente desafía más abiertamente su autoridad y que cuenta con la aprobación del pueblo. Creonte no puede contar ya con nadie: hasta el Amor, que une a Antígona y Hemón, está contra él; hasta una mujer le desafía y aparta a su hijo de la obediencia. Y viene finalmente la condenación del adivino Tiresias, representante de la religión: Creonte cede, la violencia en que ha explotado ante el desafío de Hemón se torna en miedo profundo. Pero ya es tarde. Ha de conocer el suicidio de Eurídice, la desaprobación del coro, la muerte de Hemón maldiciéndole. Queda en la más espantosa soledad.

Ninguno de los personajes de sus obras ha sido tratado por Sófocles tan duramente como Creonte. Es, pues, hasta cierto punto justificable la tentación de convertirle en un caso aparte, en un réprobo absoluto. Sófocles no le deja siquiera morir para apaciguar su dolor y quedar rodeado del respeto que envuelve a Ayax o a Heracles o en Esquilo a Etéocles o Agamenón. No le rodea en su desgracia de algún consuelo, como hace con Edipo en la escena final; menos aún contrapesa su sufrimiento con la idea de que defendía algo respetable. Creonte no defiende siquiera su idea hasta el fin, sino que capitula ante los terrores de la religión esgrimidos por Tiresias. Sófocles le hace blasfemar de Zeus y hasta la doctrina ilustrada de que los

dioses no se contaminan con las desgracias humanas sirve en sus labios para defender una impiedad. Por una parte, es un ejemplo más de la grandeza y la pequeñez, del dolor del hombre. Por otra, representa un nuevo tipo de héroe, el político ilustrado y racional del nuevo nacionalismo, demasiado peligroso para ser expuesto a la admiración que, pese a todo, reciben los demás héroes. Esquilo cree ver una posibilidad de conciliar el nuevo ideal con el de la piedad tradicional; Sófocles no. Desde este punto de vista, Creonte es el enemigo y Sófocles es parcial contra él.

Este hombre, sin embargo, tiene aún una gran humanidad, que Sófocles recoge en su pintura. Trata de sentar la política sobre bases sólidas separando el bien del mal, y trata de hacerlo sin recurrir al derramamiento de sangre y dando simplemente un ejemplo que, para él, como hombre ilustrado, nada representa, pero que al pueblo le impresiona. No mata al guardián que viene a contarle el intento de enterrar a Polinices, pese a sus primeras palabras. Se esfuerza en convencer a Antígona de su sinrazón y luego deja libre a Ismene pese a haber dicho que la mataría también. Siente cariño por su hijo y sólo la rebelión de éste le hiere en lo vivo ante la idea de que una mujer triunfe sobre él; y le lleva a la exasperación completa y a la orden de encerrar a Antígona en su tumba —no de lapidarla, como antes amenazó—. Se ve cogido por sus principios cada vez más, pero no es un tirano insensible, sino un hombre herido al ver que aquellos a quienes más estima no respetan los principios que de buena fe cree esenciales para el gobierno de la ciudad. Con toda su sabiduría es incapaz de comprender: esa es su falta. Y así, sin darse cuenta de que confunde a la ciudad consigo mismo y a la religión con la ciudad, como decíamos, comete inevitablemente, diríamos, el acto tiránico. Luego se da cuenta de la sima de horror que se ha abierto ante él y llora ante el abandono y muerte de los suyos. Lección ejemplar, destino de un hombre que se desarrolla con lógica implacable. El tema de la miseria humana y el de la culpa van esta vez unidos.

III

El estudio del personaje Creonte nos ha hecho ver en qué medida la *Antígona* se sale del marco usual de la tragedia sofóclea. En lo que a él se refiere, no es el tema del dolor incomprensible del hombre el que domina, ni tampoco el tema de que ese hombre, en sus ejempla-

res más sobresalientes, está especialmente expuesto a ese dolor; sino el que describe la *hybris* que nace de la grandeza como un directo atentado contra la ley divina, las leyes no escritas que Antígona defiende. Hemos hallado precedentes de este pensamiento en Esquilo y podríamos ir a buscarlos más atrás en Solón y Hesíodo; por otra parte, el tema del dolor y del destino incomprensible del hombre se encuentra también en Esquilo (aunque más raramente) en personajes como Casandra o Io, y, antes en Teognis, en el mismo Solón, en Arquíloco. En Heródoto aparecen también uno y otro. Ya oponiéndose, ya con toda clase de transiciones y concomitancias, dominan todo el pensamiento de las edades lírica y trágica.

Pero hemos de profundizar más aún. En la línea de pensamiento que ahora nos interesa, la moralidad y la voluntad divina van unidas; mejor dicho, es la voluntad divina la que define la moralidad. Ésta suele referirse a temas muy concretos: la prohibición del parricidio (*Orestea*), la ayuda a los miembros de la propia raza contra el enemigo (*Los Siete*, *Las Suplicantes*), la abominación del poderío excesivo unido a toda clase de impiedades (*Los Persas*), etc. De ahí se pasa a la condenación de toda violencia (la violencia contra el cuerpo en las *Suplicantes*; la guerra agresiva en el *Agamenón*), a la afirmación del derecho a una vida más humana (*Prometeo*), al elogio de la comprensión y el perdón (*Las Euménides*). Zeus, se nos dice, castiga al culpable por odio contra él y por piedad contra la víctima[53].

Así, en torno a la defensa del *génos* o comunidad familiar han nacido unas ideas que luego han tendido a tomar mayor amplitud y generalidad humana, ya en el propio Esquilo. Obrar en este sentido es llamado indiferentemente *eusébeia* «piedad» y *díke* «justicia»: la religión y la incipiente moralidad van unidas: digo incipiente porque las Danaides de *Las Suplicantes* de Esquilo, por ejemplo, argumentan todavía, tanto como en nombre de las ideas generales, en el de su descendencia de Zeus, su ascendencia argiva y el hecho mismo de haberse acogido a los altares. Pues bien, en la *Antígona* sucede una cosa semejante. Es en nombre de la solidaridad del *génos* en el que actúa Antígona, como ella se cuida repetidamente de recordarnos: es por ser su hermano por lo que ha enterrado a Polinices desafiando al tirano y ni siquiera a su hijo habría enterrado. Y no por amor fraterno, que en verdad se testimonia claramente en el prólogo, sino por algo más profundo y primitivo. La actitud de Antígona es susceptible de adquirir un significado y un valor generales, como nos lo demuestra el éxito perenne de la tragedia; pero su arranque es primario, casi

tribal. El famoso verso de que «no nací para compartir odio, sino amor», ha dividido a los filólogos en dos sectores: los que le dan un sentido humano general y los que creen que se refiere a la defensa a ultranza de los lazos familiares frente a la consideración que distingue entre amigos y enemigos de la patria. Como Esquilo, Sófocles está en la divisoria que nos hace pasar de la solidaridad tribal primitiva a una moralidad más moderna.

Su punto de partida, evidentemente, está en la primera. Y ello más claramente aún que en Esquilo, que trata antes que ninguno el tema del delito de sangre, que siempre encuentra un eco humano, y aun elimina el mecanicismo con que la antigua religión lo trataba. Aquí se trata solamente del enterramiento, de un enterramiento simbólico realmente, tendente a evitar una mancha religiosa. Si en Esquilo religión y moralidad van unidas, en la *Antígona* la religión pesa más que lo que nosotros llamamos moralidad: lo que nos interesa más es la nueva moralidad que indirectamente se crea, la del derecho del individuo a seguir su fe, aunque, para Sófocles, la acción de Antígona sea también moralidad. Lo importante en *Antígona* es que la obligación de los parientes de enterrar a los parientes es una «ley no escrita de los dioses»; en este caso, no de Zeus, sino de los dioses infernales, a los que se alude una y otra vez. Por el solo hecho de ser decreto divino, es calificada de justicia: Justicia y los dioses infernales, se nos dice[54], la han dictado.

En definitiva, si desde el plano humano nos hallamos ante el hombre que se ensoberbece hasta chocar con la ley divina y que es castigado con la absoluta soledad que es la consecuencia lógica de esa soberbia, desde el divino lo que presenta la tragedia es el castigo por la divinidad del hombre que se opone a su voluntad, considerada como justa y moral. Ambos planos coexisten siempre en la tragedia y son independientes; para Sófocles, Kitto lo ha estudiado últimamente con cuidado[55]. Lo ejemplifica con el caso de la *Electra*, en la que la actuación del héroe y la heroína se explica lo mismo por razones humanas que por la orden del dios de Delfos.

Pero en la *Antígona* la relación de los dos planos, humano y divino, no es tan clara. Mejor dicho, tiene una matización mayor. Desde el punto de vista humano el choque del nuevo gobernante racional, carente de respeto con lo que no sea el ideal de la eficiencia, con toda la población que profesa ideas más tradicionales, es inevitable. Divinamente, Antígona es un instrumento de las divinidades infernales, como los Atridas lo son de Zeus contra Troya u Orestes de Apo-

lo contra Clitemestra. No hay un mito que así lo establezca, pero no por ello es menos cierto. Antígona ha elegido la muerte[56] porque debe agradar «a los de abajo» más tiempo que a los de arriba; sabe[57] que los decretos de Creonte no pueden triunfar sobre las leyes de los dioses infernales. Un hálito demónico planea sobre la tragedia: se anuncia con la tempestad, «calamidad celeste»[58], que protege el enterramiento de Polinices, y culmina en las últimas escenas de la tragedia, cuando Tiresias revela los funestos presagios y, finalmente, profetiza al tirano la muerte de su hijo y la ruina de la ciudad impura por el cadáver insepulto. Son las Erinis «de Hades y de los dioses» las que impondrán este castigo; y con sus ojos aterrados, Creonte se reconocerá impotente para, con su tardío arrepentimiento —terror más bien—, evitar la sucesión de catástrofes que en ritmo acelerado caerán sobre su cabeza.

Retrocediendo más atrás de la tragedia moralista, en que el dios castiga al culpable de injusticia, hay que llegar, para explicar la *Antígona*, al drama sacro. Pues hemos de suponer que en éste tiene su origen la tragedia moralista: hemos visto que el grado de moralización de la simple voluntad divina es variable y que, a este respecto, la *Antígona* representa un tipo muy primitivo pese a crear indirectamente uno muy moderno. Bowra[59] ha comparado a Creonte con Penteo, el perseguidor del dios Dioniso, que introducía el desorden en Tebas, y que es castigado cruelmente por el dios en las *Bacantes* de Eurípides; Esquilo trataba un tema semejante en su *Licurguia*. El perseguidor de la religión castigado por el dios era, sin duda, uno de los temas de la poesía dionisíaca primitiva que desembocó en la tragedia cuando recibió el amplio caudal del mito heroico e hizo suyo el pensamiento lírico de la absoluta insatisfacción de la acción humana. Fuera de las *Bacantes*, ninguna tragedia griega conservada está más próxima a él. En este tipo de obra, la víctima del dios es aplastada sin remedio, no se le da el tratamiento honorable reservado al héroe. Así acabamos de comprender el trato que Sófocles reserva a Creonte. Sófocles ha acudido a las fuentes más primitivas, a una posición todavía más radical que la de Esquilo para combatir al enemigo que, en la figura del nuevo político, surgía ante sus ojos. Pero es claro que no podía prescindir enteramente del cuadro general en que se inserta su producción trágica, que se basa en la figura del héroe tal como la hemos descrito. De ahí el carácter mixto, ambiguo, de Creonte.

Así, pues, si en toda tragedia griega hay un doble plano, humano y divino[60], y este último puede interpretarse en formas muy diversas

—desde la aceptación pura y simple del poder superior del dios a la del triunfo de una moralidad o una norma por él defendida—, en la *Antígona* ese plano divino tiene un carácter un tanto especial. Son obligaciones ancestrales de enterramiento de los parientes lo que representa la ley de los dioses infernales; el castigo del tirano que se opone a ella tiende a recordarnos el drama sacro aún más que obras en que el héroe injusto castigado es al tiempo en mayor medida que Creonte representante de un principio justo, es tratado con honor y es vengado; y en que, en consecuencia, el instrumento del castigo divino es claramente un pecador. Pero en el drama sacro el dios mismo castiga a su rival de una manera milagrosa: Dioniso escapa de la prisión por un terremoto repentino y Penteo es destrozado por las mujeres de su familia, que el dios ha hecho que le confundan con un león. Ciertos papeles de Eurípides (así, el de Artemis en el *Hipólito* y el de Lisa en el *Héracles Loco*) y en general el recurso al *deus ex machina* tienen aquí su origen. En la *Antígona*, como en la tragedia de tipo moralista en general, esto no es así: la caída del héroe tiene lugar por la intervención de un antagonista, que es enviado por el dios. Este antagonista es en nuestro caso la heroína Antígona. Por fuerza ha de ser un antagonista que tienda a aproximarse a la perfección del dios a quien representa. Pero que no la logrará enteramente, en cuanto humano y en cuanto héroe. Pues el héroe representa un alto ideal, pero al tiempo es un ser imperfecto, alejado de la *sophrosyne* que predica el poeta. Así también en Antígona y no sólo en Creonte ha de haber por fuerza una mezcla de elementos. Y la hay mucho más en cuanto que si la muerte de Creonte está justificada, la de Antígona no lo está. El tema de lo incomprensible del destino humano brilla allí tanto más cuanto más inmerecida es la muerte de la heroína.

No podemos decir que Antígona sea culpable y por eso muera, como Clitemestra. La tesis de la doble culpabilidad ya hemos visto que debe rechazarse: Sófocles no dice esto en ninguna parte. Si es culpable lo es de una manera general, como los demás héroes sofócleos, que en su desmesura heroica llevan su gloria y su sufrimiento. Creonte es en parte una excepción, lo hemos visto; Antígona, no.

Hemos llamado antagonista a Antígona y esto es lo que es, pese a dar el título a la tragedia, si consideramos ésta conforme al esquema original que desarrolla. Es el esquema del rey en la culminación de su poder, que a lo largo de la obra es humillado: hemos tratado de tender puentes entre este personaje y Creonte. Antígona aparece en

el prólogo, como tantos personajes secundarios, mientras que Creonte sale a escena en el lugar de honor, tras la *párodos*. La primera desaparece antes del fin de la tragedia y su muerte es sólo el episodio que provoca otros que son la verdadera ruina de Creonte; éste permanece en escena hasta el final. Pero la tendencia a convertir a Creonte en un malvado absoluto hace que quede hasta cierto punto degradado de su papel de protagonista: al final no es llorado por el coro, que se limita a comprobar su sinrazón; y Antígona, como Electra, brilla con luz propia. Ello es porque representa hasta el límite el papel de la heroína trágica, mientras que Creonte está ya en gran medida alejado del del héroe. Si Antígona representara la simple perfección fría y prudente —como Teseo en *Edipo en Colono*, por ejemplo—, es decir, el ideal propuesto por Sófocles, no habría sido apta para ocupar, como casi ocupa, ese papel central.

Esta heroína sucumbe a una muerte que el poeta no intenta explicar. A lo largo de su paso por la escena a sus labios suben la decisión trágica, el desprecio y el sarcasmo contra su hermana, el odio rebelde contra Creonte, el dolor de la muerte y el amor a la vida; su característica es la violencia, como le dice el coro[61]. No es cierto que su arrogancia no es «verdadera»: hay arrogancia bien notoria. Basta comparar el comportamiento de Hemón, que trata de persuadir a su padre y sólo injuriado por él le pierde el respeto; Antígona le pone ante los hechos consumados y le insulta directamente tomando la iniciativa. Ni se pueden tomar a la ligera manifestaciones del coro como que la heroína ha chocado con el altar de la Justicia y ha obrado violentando la voluntad de los ciudadanos[62] o las de ella misma cuando habla de su «santo delito» y dice que «obrando piadosamente llegué a la impiedad»[63]. Amorosa y sensible, violenta y accesible a la depresión, fanática de una religión llevada hasta el extremo —dos veces realiza la ceremonia, inútil por otra parte para preservar el cadáver de las bestias, de echarle solamente un poco de polvo—, no obra con una consecuencia lógica al servicio de sus fines y parece como si efectivamente quisiera morir, como ella dice haber aceptado —aunque luego se rebele contra la idea de la muerte—. No es ella el ideal de Sófocles, ya lo hemos dicho. Éste hay que verlo en personajes como Teucro, Neoptólemo y Teseo, que nunca se salen de los límites de la *sophrosyne*: de esa *sophrosyne* que las palabras finales del coro nos dicen que es la lección de la tragedia, no el heroísmo de Antígona. Desde su primera obra, el *Ayax*, combate Sófocles contra el ideal heroico y pone de relieve su íntima debilidad —llanto de Ayax y llan-

to de Antígona, que son al principio tan orgullosos— al tiempo que su violencia innecesaria, su falta de éxito en definitiva.

El coro y Antígona misma tienen conciencia de que la acción de la heroína a favor de las leyes divinas choca con principios respetables. No es, repetimos, que cometa una culpa castigada con su muerte. Es que la actuación del héroe, aunque sea a favor de la ley divina y de la justicia, entraña siempre una violencia que representa un elemento que perturba la normalidad humana. Creonte introduce una nueva política que en definitiva es entendida como un llevar al extremo el ideal heroico, teñido ahora de racionalismo; e inevitablemente choca con principios respetables. Antígona defiende una posición tradicional, no hace más que obrar a la defensiva; pero no menos inevitablemente se ve obligada para ello a una actitud igualmente revolucionaria, a una rotura de ciertas normas de comportamiento cívico: la obediencia al jefe, que representa las conveniencias de la patria. Cierto que no choca con una ley divina y por eso su muerte no es castigo. Pero toda actitud heroica rompe una norma y la rotura de la norma tiene algo de inquietante, de perturbador del orden que rige las relaciones entre los hombres. Podrá argumentarse que la voluntad de Creonte no representaba ya la de la ciudad, era tiránica; pero era, sin embargo, la encarnación de un principio necesario y al desafiarla Antígona desafía, sin quererlo, algo muy respetable. Así, en Esquilo, las Erinis son derrotadas, pero son honradas en cuanto representan ese principio de la autoridad y el respeto; Zeus es atacado en el *Prometeo*, pero llega a una conciliación con el héroe al final de la trilogía.

Sófocles no busca esta conciliación; afirma la razón de Antígona. Pero, después de esta afirmación, queda algo insatisfactorio en su actitud: es un mundo imperfecto el que la hace precisa y es a su vez imperfecta. Volviendo a Esquilo: Agamenón derrota a Troya y representa con ello a la justicia de Zeus, que castiga el desafuero de Paris; pero comete a su vez un exceso por el que es castigado. Antígona no llega a este punto; no se puede hablar, repetimos, de que sufra un castigo; la concepción más general en Sófocles domina esta parte de la tragedia. Pero hay algo turbio en su comportamiento, como en todo comportamiento heroico; algo turbio que no es ajeno a su dolor: inútil preguntar cómo se compagina este dolor con el hecho de que sea Antígona una defensora de las leyes divinas, pues aquí chocamos con el misterio. Ni siquiera es ajena al deseo de gloria[64], ni respeta regla alguna de la *sophrosyne* obligada en las mujeres. Y así,

como siempre es el caso del héroe, sufre y muere en la soledad, igual que Creonte, tibiamente consolada por el coro, abandonada por su hermana —a quien luego, resentida, rechaza cuando quiere morir con ella—, apresada con brutal regocijo por el guardia, injuriada por Creonte. Éste ha sido castigado y esto es lo que antes de nada importa al poeta; de la heroína nadie se acuerda al final de la pieza; sólo ha sido un instrumento de la justicia divina. A su muerte, una luz de piedad cae sobre ella por un momento; luego nada. Y el propio Hemón, que defiende su justicia, niega su amor por ella.

IV

En parte personajes de drama sacro o de tragedia moralista, Antígona y Creonte son pese a ello demasiado humanos para que se pueda reducirlos a fórmulas o para definirlos en blanco y negro. Creonte tiene un arranque humano semejante al de otros héroes; Antígona representa la culminación incluso del tema de lo incomprensible del dolor, unido a la condición heroica. Y si Sófocles es claramente parcial a favor de ella y contra el tirano, no por ello le quita los rasgos inquietantes de la humanidad heroica. Aparte del esquema moralista, en la obra quedan muchos cabos sueltos explicables por la complejidad del tema y la riqueza de posibilidades de la interpretación trágica del destino humano. Antígona no es la definición de una política. En las piezas políticas de Esquilo, surge al final una reconciliación entre los elementos en conflicto, se preconiza una fórmula que aúne libertad y autoridad, humanidad y justicia: es, en definitiva, la fórmula de la democracia religiosa de su época[65]. En la *Antígona*, no. Creonte es derrotado, pero no encuentra un sustituto. La *Antígona* está escrita desde una posición anti, no defiende nada positivo. Refleja el miedo de Sófocles a la evolución de la democracia periclea, con la cual él colaboraba y en la que veía, como en Creonte, elementos valiosos. Describe una reacción puramente en el plano individual, una rebelión que provoca el hundimiento interior del tirano —ni siquiera su caída—. Y una rebelión que, en cuanto tal, el poeta no presenta como la solución ideal. En realidad, la *Antígona* no es una tragedia política en el sentido de las de Esquilo, pese a que les sea en cierta medida comparable. Es la tragedia de un hombre, Creonte, que arrastra la de una mujer, Antígona. Pero tiene lugar en el marco de la vida política, de

sus conflictos implacables. Sófocles no da una solución a los mismos: sólo niega al poder ciertas facultades. Y niega, en principio, la existencia de una armonía entre la ley divina —o la ley natural—, de un lado, y la ley de la ciudad, de otro lado, armonía que creían posible Esquilo y, luego, Pericles y algunos de los sofistas.

De haber en germen en la *Antígona* alguna política —y es dudoso que Sófocles fuera consciente de ello— es la del Estado teocrático, aquel que elabora sus leyes de acuerdo con principios aprobados por los dioses. Platón la elaboró en detalle partiendo de la idea de que estos principios pueden establecerse por vía racional. Por otra parte, esta posición es previa a toda opinión a favor de la democracia o de un régimen aristocrático. La voz del pueblo aprobando a Antígona nos recuerda análogas situaciones en el teatro de Esquilo que podrían definirse con la fórmula *vox populi vox dei*. Pero Sófocles abriga evidentemente el temor de que la jefatura del pueblo se convierta en un caudillaje que cree una tiranía mucho más radical, en cuanto que racional y sistemáticamente nacionalista y autocrática, que la antigua.

Frente a este temor, la *Antígona* descubre una nueva libertad, la virtud cívica del ciudadano que se opone a los abusos del tirano en que ha insistido Gil[66]. No es esto, evidentemente, lo más importante desde el punto de vista de Sófocles, pero sí seguramente desde el de la posteridad. Esta reaccionaria, defensora sin esperanza de un rito fúnebre tradicional, funda casi sin darse cuenta el derecho a la discrepancia abierta frente al poder que quiere poner a su servicio la vida y las creencias todas del ciudadano. Partiendo de una mentalidad tribal, está a punto de proclamar una ley de humanidad y de amor generales. Es para Sófocles más bien un instrumento para castigar al tirano, un instrumento visto a pesar de todo con aprehensión por el poeta; pero se le escapa de las manos por así decirlo, ocupa el papel principal en la tragedia y llena como un símbolo la posteridad. Con Antígona el héroe, aun conservando muchos de sus rasgos, obra sacrificándose por el común: su seguidor más ilustre, ya al servicio de una estricta moralidad, será Sócrates. Así, el gobernante ilustrado resucita, fortificada, la vieja tiranía, y la heroína de la tradición prerracional funda un nuevo derecho. Y si al derribar al tirano cae ella también, su muerte no es más que un episodio del sufrimiento humano y deja una esperanza. Reaccionario en un aspecto, en cuanto no ve más que los peligros del progreso racional y acaba su tragedia en una mera exhortación a la prudencia, Sófocles abre de otra parte, con el sacrificio de Antígona, la vía para un futu-

ro más humano. Es una paradoja más entre tantas como desarrolla en sus tragedias.

Pero no debemos asombrarnos demasiado de esta paradoja. Como otros tantos pensadores griegos, Sófocles, precisamente por su conciencia de lo insuficiente del ideal heroico, causa de ruina y de dolor, busca un anclaje en la defensa de normas divinas imperecederas, aunque no se haga ilusiones sobre la suerte que personalmente puedan correr sus defensores. *Sophrosyne* es su lema. Pero esta *sophrosyne* tiende ya a veces a convertirse en piedad, humanidad y justicia. Es la solidaridad de Odiseo con su enemigo Ayax, para quien busca sepultura honorable; de Antígona con Polinices; de Neoptólemo con Filoctetes; de Teseo con Edipo. «Sabe que eres lo que yo llamo un hombre bueno (con el término *esthlós* que antes designaba al valiente)», dice Teucro a Odiseo en el *Ayax* por esta conducta[67]: Sófocles es consciente de que innova. Y en el *Filoctetes*[68] Neoptólemo afirma directamente que prefiere el fracaso obrando moralmente a la victoria siguiendo la inmoralidad: no es otra la posición de Antígona. Como decíamos más arriba, nos encontramos en un límite: los sentimientos de solidaridad se dirigen primordialmente al *génos*, pero algunas afirmaciones son susceptibles de encontrar una interpretación más general. En todo caso, al ideal antiguo de la autoafirmación se opone ahora la aceptación del sacrificio, cuando hace falta, para defender las leyes no escritas. Algo primario anterior a la política, y que tiende y tenderá aún más en el futuro a identificarse con el respeto a la humanidad y el individuo, surge como definidor de la acción humana deseable.

Pero ninguna simplificación esquemática de la relación entre este sentimiento —todavía borroso, como vemos— y el deber de obediencia del súbdito o entre conducta moral y destino en la tierra aparece en nuestra tragedia. Sus personajes son hombres con toda la complejidad de lo humano. Y Sófocles no intenta resolver el problema político —que desde luego existe— ni renuncia a sus desconfianzas tradicionales, que le conducen a un radical negativismo respecto a la nueva política. Es precisamente la riqueza de las perspectivas que abre la que hace importante su tragedia. Y es esa riqueza la que, en forma a todas luces insuficiente, he querido poner aquí de relieve, sin negar con ello que el tema del castigo del impío es el central en la obra.

NOTAS

[1] *Aesthetik*, II, 2, I.
[2] Lesky, *Die griechische Tragödie*, 2.ª ed., Stuttgart 1958, p. 20.
[3] 74 «Haciendo con maldad una acción santa», 907 «con violencia de los ciudadanos», 924 «conseguí la piedad obrando impíamente».
[4] v. 162 ss., etc.
[5] *Sophoclean Tragedy*, Oxford 1944, p. 67.
[6] *Ob. cit.*, pp. 78, 90.
[7] *Ob. cit.*, p. 68.
[8] *Ob. cit.*, p. 82.
[9] *Die griechische Tragödie*, Leipzig und Berlin, 1954 (2..ª ed.).
[10] *Ob. cit.*, pp. 194, 197, 198, 200.
[11] *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam 1952, p. 67.
[12] *Sophokles*, Frankfurt 1933.
[13] *Ob. cit.*, pp. 75, 9, 104, etc.
[14] *Ob. cit.*, p. 104.
[15] *Ob. cit.*, p. 90.
[16] *Ob. cit.*, p. 97.
[17] *Ob. cit.*, p. 199.
[18] «Einleitung zur Antigone», art. de 1959 recogido en *Hellas und Hesperien*, Zürich 1960, p. 247 ss.
[19] Cf. *ob. cit.*, p. 72. Las ideas de Schadewaldt son combatidas por Pohlenz, *ob. cit.*, Erläuterungen, p. 80 ss.; Weinstock, *Sophokles*, Wuppertal 1948, p. 144 ss.; Opstelten, *ob. cit.*, p. 52.
[20] *Greek Tragedy*, London 1939, p. 126 ss.
[21] *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires 1944, pp. 45, 52.
[22] *Ob. cit.*, p. 69.
[23] «Antígona y el tirano o la inteligencia y la política», artículo de 1942 recogido en *Ensayos y peregrinaciones*, Madrid 1960, p. 1 ss.
[24] *Sophocles and Perikles*, Munich 1956.
[25] *Ob. cit.*, p. 174 ss.
[26] *Ob. cit.*, p. 64 ss.
[27] v. 1350.
[28] *Ob. cit.*, p. 118 ss.
[29] *Antígona* 450, *Edipo Rey* 865 ss.
[30] Ya María Rosa Lida, *ob. cit.*, p. 57, interpreta el coro sobre el hombre como polémica contra el pensamiento sofístico.
[31] *Oedipus at Thebes*, New Haven 1957, p. 53 ss.
[32] *Ob. cit.*, p. 77.
[33] H. Diller, *Menschliches und göttliches Wissen bei Sophokles*, Kiel 1950.
[34] En *Anuario de Letras*, México, 2, 1962, p. 157 ss.
[35] *Prometeo* 9, 82, 186 ss., 260, 266, 543, 970, etc.
[36] *Electra* 397; 222, 236, etc.
[37] Cf. Kitto, *ob. cit.*, p. 123; W. N. Bates, *Sophocles, Poet and Dramatist*, New York 1960, p. 88.
[38] *Antígona* 162 ss.

[39] *Antígona* 280 ss.
[40] *Antígona* 486 ss.
[41] *Leyes* 873 c.
[42] *Siete* 223.
[43] Cf. la obra de Diller cit.
[44] *Antígona* 1044.
[45] Cf., por ejemplo, Eurípides, *Suplicantes*, 668. Emparentada con esta opinión está la crítica de los sacrificios cruentos (Hipócrates, *Enf. Sagrada*, 4; Eurípides, *Fr.* 226), la de la adivinación (polémica contra Tiresias en *Edipo Rey* y *Antígona*; Demócrito B 147; Anaxágoras en Plutarco, *Per.*, 6; Eurípides, *Helena*, 753 s., etc.), del derecho de asilo (Eurípides, *Ión*, 1312 ss.), etc.
[46] *Antígona* 668.
[47] *Antígona* 521, etc.
[48] Opstelten, *ob. cit.*, p. 46 ss.; Lida, *ob. cit.*, p. 25 ss.; Schadewaldt, «Sophokles und das Leid», art. de 1944 recogido en *Hellas und Hesperien*, cit., p. 235 ss.
[49] *Edipo en Colono* 267.
[50] Schadewaldt, «Einleitung zur Antigone», p. 272 ss.; Kitto, *ob. cit.*, p. 125.
[51] Cf. Pohlenz, *ob. cit.*, p. 196 (con crítica insuficiente de Reinhardt, *ob. cit.*, p. 260); Bowra, *ob. cit.*, p. 72 s., 76 ss.
[52] *Edipo Rey* 873 ss.
[53] *Suplicantes* 437, 381 ss., etc.
[54] *Antígona* 451.
[55] Sophocles, *Dramatist and Philosopher*, Londres 1958.
[56] *Antígona* 72 ss., 555.
[57] *Antígona* 455.
[58] *Antígona* 418.
[59] *Ob. cit.*, p. 71.
[60] Cf. *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid 1962, p. 27 ss.
[61] *Antígona* 875.
[62] *Antígona* 854, 907.
[63] *Antígona* 74, 924.
[64] *Antígona* 72, 693, 817, etc.
[65] Cf. mi «Teoría política de la democracia ateniense» (ponencia del *Coloquio sobre Teorías Políticas de la Antigüedad clásica*, organizado por la Sociedad Española de Estudios Clásicos en 1964 y publicada en la revista *Estudios Clásicos*, 9, 1965, p. 13 ss.).
[66] Cf. l. c.
[67] *Ayax* 1399.
[68] *Filoctetes* 94 ss., 1234.

Capítulo VI
EDIPO, HIJO DE LA FORTUNA

Junto a la veta racionalista existe en el siglo V, lo he dicho en la Parte Primera, aquella que subraya la condición trágica del hombre, sometido al azar y a visicisitudes que no sabe explicarse. Su paradigma es *Edipo*, en la obra de Sófocles.

¿Quién es Edipo? ¿La víctima de los oráculos, el paradigma de que no se puede rehuir el destino? ¿El hombre que se abre paso matando al padre y amando a la madre? ¿El prototipo del creído en su inteligencia, del que pretende imponerse con la violencia y falla? ¿Un ejemplo más de la caída de los grandes? ¿El médico enfermo, contaminado del mal que combate? ¿El paradigma del riesgo de que el Estado se convierta en una máquina opresiva? Es todo eso y mucho más. Sin abandonar estos aspectos, que volverán a salir a lo largo de la exposición, aquí voy a tocar otros. Y comenzaré por el que da título a este ensayo: Edipo, hijo de la fortuna.

Lo dice él mismo, versos 1080 ss.:

Corifeo:

Tengo miedo de que de este silencio nazcan males.

Edipo:

Que nazcan los que quieran: yo quiero conocer mi estirpe, aunque sea miserable. Esta sin duda, orgullosa cual mujer, tiene vergüenza de mi bajo naci-

miento. Yo, en cambio, me considero hijo de la Fortuna benévola y no recibiré ningún desdoro. Ella es mi madre: y los meses, mis hermanos, me han hecho ya pequeño, ya grande.

Sí, es hijo de Layo y de Yocasta, pero desde que le abandonaron en el monte no tiene padres ya, propiamente. El coro juega con el tema: ¿es hijo de Pan, de una hija de Apolo, de Hermes, de Baco, de una de las ninfas del Helicón?, pregunta (1098 ss.) El niño abandonado puede serlo todo, puede no ser nada. Es un enigma. Un hombre desnudo, solo, que ha venido al mundo no se sabe cómo. Es la esencia más íntima de la condición del hombre, desprovisto, incluso, de la cáscara social que le protege, de los padres. Sólo le protege, a su vez, la pura humanidad de un hombre cualquiera, un desconocido, el pastor que por piedad lo recoge. Ya tenemos al hombre desnudo introducido en el mundo humano. ¿Qué resultará? Porque la radical soledad del hombre está subrayada en el caso de Edipo por la total irregularidad de su situación familiar: un nacimiento indebido, padres que no deberían serlo, hijos que no deberían serlo tampoco, reyerta y riesgo continuo de todos.

Todo es obra de azar en la vida de Edipo, al menos en un primer análisis. ¿Por qué sobre este niño y no sobre otro había de abatirse el oráculo? El hecho es que, abandonado en el monte, sólo por azar es encontrado, sólo por humanidad es salvado: una salvación para la perdición, se nos dice (1350 ss.). Pero era, por azar, un pastor de Pólibo, el rey de Corinto, el que le encontró: y a éste es entregado: por azar no tenía hijos, cría a Edipo como a un hijo suyo. Edipo había perdido unos padres reyes, encuentra otros padres reyes: todo por azar, es sólo un niño indefenso.

Cierto que todos estos son temas tradicionales, el del niño de nacimiento extraño o milagroso, abandonado, salvado, llamado a un alto destino. Pensemos en Moisés o en Ciro. Pero Sófocles ha utilizado este viejo tema con una intención nueva.

Pero sigamos. Continúa el azar. En un banquete, Edipo oye a un borracho que él no es verdaderamente hijo de Pólibo y Mérope. Ahora ya toma iniciativas: huye a Delfos, busca el oráculo, pregunta y la respuesta sobre su destino —matar al padre, unirse a la madre— le horroriza. Huye otra vez. Y otra vez se encuentra con el azar: el encuentro con Layo, su muerte. Edipo es violento, se descubre ahora: pero no buscó voluntariamente esa muerte. También Layo era violento, apartó con la aguijada al caminante y éste, Edipo, reaccionó

con violencia aún mayor. Fue, diríamos, una disputa resultante de un accidente de tráfico, como he dicho otras veces.

Y otra vez el azar: la esfinge que quiere devorarle haciéndole su pregunta, presentándole, como a los demás, su enigma. Pero Edipo responde bien y se salva: es inteligente, se descubre ahora, aunque demasiado orgulloso de esa inteligencia, que utiliza para humillar a Tiresias. La esfinge, rabiosa, se suicida.

El azar ha sido sorprendente: sin pretenderlo, sólo para defenderse de un viejo imperioso, Edipo ha dejado vacante el trono de Tebas. Sin pretenderlo, sólo para librarse del monstruo, ha liberado de él a Tebas. Dos muertes por azar le han abierto el camino del trono de Tebas. Sin hacer nada por ello, resulta que es el rey, él que había perdido el reino dos veces. Pero era tradición que el conquistar un reino significaba casarse con la reina viuda: los pretendientes de Penélope lo sabían bien. Y el azar sigue operando: resulta que esa reina, Yocasta, es su madre. Sin buscarlo, se encuentra en el lecho de su madre, tras haber matado a su padre, también sin pretenderlo.

Nada tiene esto que ver con las interpretaciones de los psicoanalistas: Edipo no odia al padre ni ama a la madre, todo es cosa de azar.

Dos crímenes ha cometido Edipo, los dos por azar, insisto, por ignorancia. Viene la peste. Va a caer del trono, antes o después, por una vez tercera. Su afán de saber y su violencia van a arrastrarle en su caída, en el *Edipo Rey*: en los episodios con Creonte, con Yocasta, con Tiresias, con el Mensajero de Corinto, con el Pastor. El azar volverá a operar: resulta que el testigo de la muerte de Layo, al que manda Edipo a buscar, es el mismo pastor que le había recogido en el monte; y resulta que el Mensajero de Corinto es a su vez el pastor al que el pastor de Layo se lo había entregado y que lo había llevado a la corte de Pólibo. Testigos de antiguos azares se encuentran por azar para testimoniar contra Edipo descubriendo sus orígenes.

Era un niño inocente, abandonado, que se vio metido en situaciones imprevistas y, al final, en crímenes puramente objetivos, pero crímenes, hechos. En Atenas, la teja que mataba por accidente a alguien era juzgada y expulsada, como Edipo será expulsado. En el círculo de Pericles y Protágoras se discutía todavía si la jabalina que mató, por accidente, a un atleta en el entrenamiento, era culpable o no: léase la segunda tetralogía de Antifonte.

Son hechos objetivos, no se trata de conciencia. Hoy, influidos por la interiorización de la moral por obra de Sócrates, hemos creado el concepto de accidente. Este concepto se creó trabajosamente.

La leyenda de Edipo no lo conocía, no es aludido en el *Edipo Rey*, sólo, y levemente, en el *Edipo en Colono* 266 s.: «mis obras son más sufridas que realizadas por mi», dice Edipo.

Azares de la vida, imperio de la Fortuna, dan y quitan padres y reinos, envuelven en situaciones imposibles. ¿Qué hará en ellas Edipo con su inteligencia y su violencia? Fracasará luchando con ellas como armas como antes fracasó cuando huyó de Corinto y de Delfos. Fracasará de todos modos. Habrá de marchar al destierro. Casi tan solo y abandonado, sin padres ni patria, como cuando le dejaron en el monte.

Pero este es solo un primer nivel del análisis. Zarandeado por el azar, Edipo ha subido y bajado, bajado al fin definitivamente, en un mundo cerrado y sombrío. Es ese mundo, las condiciones de ese mundo, lo que al final le ha hecho caer. Su ceguera no es sino un símbolo de esa situación de pura oscuridad en que se encuentra el hombre. Era ciego desde el principio, pese a su inteligencia, él que se lo reprochaba a Tiresias. Al final, lo es también físicamente. El causarse a sí mismo la ceguera es una huida para no ver la otra realidad, la que le rodea: prefiere seguir en la antigua. El exilio que pide y obtiene es un símbolo equivalente: huir una vez más.

Para nada: le sigue el recuerdo y con él van sus hijas y ha de sufrir, con interno desgarramiento, las reyertas de sus hijos. Y que la guerra crezca en torno suyo: los tebanos y Creonte lucharán contra los atenienses y Teseo.

Edipo no debió nacer: le engendró Layo contraviniendo al oráculo. Su nacimiento es ya una violación. La falta de hijos de Pólibo fue razón para que fuera aceptado por él como hijo: pero era una situación falsa que un borracho cualquiera descubrió creando en Edipo angustia profunda. Es víctima una y otra vez de situaciones irregulares en el orden del mundo, la falta de hijos de Layo y Pólibo: algo que, extrañamente, es querido por los dioses, es así y debe ser así.

Sin quererlo, Edipo está metido en situaciones extrañas, sobra en la sociedad normal, por decirlo de algún modo. Está solo: el abandono en el monte, la huida solitaria de Corinto son símbolos de esto.

Los oráculos, la esfinge, el adivino son a su vez símbolos de ese mundo cerrado, lleno de restricciones y misterios. Ya antes de nacer pesa sobre Edipo un oráculo de Delfos, luego Delfos le rechaza y expulsa, más tarde responde a Creonte exigiendo la expulsión del ase-

sino de Layo, que resultará que es Edipo. Delfos expulsa, es claro, a los asesinos, así a Calondas, asesino de Arquíloco.

Desde antes de nacer hasta que es expulsado, Edipo es acosado por Delfos. Y la esfinge, un oráculo al revés que pregunta en vez de responder (una adivinanza es, después de todo, una especie de oráculo) y mata al que responde mal, pretende asesinarlo, igual que a cualquier otro caminante. Y Tiresias, al que Edipo acude buscando una salida, se la cierra. Los adivinos son, tradicionalmente, violentos e interesados: pero aquí esa violencia es benéfica, quiere ayudar a Edipo, que es mejor que siga en la ignorancia. Inútil todo.

Quiere esto decir que hay algo de lo que no puede huir un hombre solitario, abandonado a sus recursos, metido desde que nace en situaciones imposibles, juguete del azar que le hace subir y bajar. Y eso que no es rehuible es, en el caso de Edipo, la muerte del padre, la boda con la madre. El azar le ha hecho a Edipo cometer las dos cosas y estas dos acciones le han llevado al trono. Pero a un precio muy alto.

Porque la paradoja es esta: para subir en la vida, en el mundo, hay que romper los viejos tabús enfrentándose a las viejas generaciones. Y esa rotura propicia la caída. Pues nada puede hacerse, por buenas intenciones que se tengan, sin el enfrentamiento. Y el enfrentamiento siempre trae malas, funestas consecuencias. Paradoja.

En un mundo patriarcal, y aun diríamos que en todos los mundos, el subir la escala del poder exige arrojar de ella al que está más alto. Los viejos dioses, en Esquilo, son derrocados por los nuevos, sus hijos; y en todos los lugares las nuevas generaciones buscan suplantar a las antiguas, que se defienden como pueden. A veces esta lucha comporta el parricidio; en todo caso, la violencia. Urano castra a Crono, Crono es depuesto por Zeus y encadenado en el Tártaro. Pero la violencia contra el padre es castigada por la sociedad patriarcal. Es más, el hijo debe vengar al padre muerto, como Orestes y Electra vengan a Agamenón.

Lo más impresionante en la historia de Edipo es que se trata simplemente de hechos: Edipo no ha pretendido ni el trono ni esa muerte ni esa boda. Son hechos: la vida es así, se sube mediante la violencia y el sexo y la violencia y el sexo acaban por derribarle a uno, son como un *boomerang*. Porque Edipo no es un ambicioso: no es un Agamenón que mató a Ifigenia por retener el mando, no es un Etéocles que violó el compromiso con su hermano por lo mismo. Ni si-

quiera es un heredero legítimo que defiende sus derechos: es un niño abandonado, un hijo de la Fortuna que se lo debe todo al azar.

En este atolladero está metido Edipo. Y en otro más: el de la madre. Frente al padre, la madre es el aliado natural del hijo: no aspira al poder para sí, en la sociedad patriarcal, sólo para el hijo. Gea ayudó a Crono contra Urano, Rea ayudó a Zeus contra Crono.

Pero aquí hay algo más: se suma el tema del incesto. En la sociedad matriarcal, el incesto no existe. La madre es madre de sus hijos y los padres son varios o quizá ninguno, así en la *Teogonía* de Hesíodo. Inicia al niño en el sexo, inocentemente. Atis es hijo y amante de Cibele, al mismo tiempo.

Pero en la sociedad patriarcal las cosas son distintas. La viuda transmite el poder, como hemos dicho, a la muerte del marido: se une al nuevo rey. Pero el incesto está prohibido: se castiga el del hijo con la esposa o la concubina del padre, se castiga el del hijo con la madre, el del hermano con la hermana, en Grecia al menos.

Es un mundo turbio, de constricciones inevitables y contradictorias, este en que Edipo, sin quererlo, se ha encontrado metido. Su subida implica la muerte del padre, la boda con la madre: es inevitable. Pero ambos actos exigen castigo.

Esta es la paradoja de Edipo, que en su caso particular es símbolo de algo más común, del destino humano en general. Solo en el mundo, Edipo es juguete del azar. Parece que todo lo hace posible. Pero ese mundo está sometido a leyes fijas y contradictorias. Quita o da la condición real a alguien que no debería haber siquiera existido. Y la da imponiendo condiciones que, a su vez, son condenables. Edipo está atrapado.

¿Qué puede hacer?, nos preguntamos. Él nada ha pretendido, pero se ve metido en situaciones que exigen una decisión. La tentación de no hacer nada, de dejarse vivir, de no mirar a los hechos de frente, es la de Yocasta. Se lo dice así a Edipo (977 ss.):

> ¿Por qué ha de estar sujeto a miedo el hombre, que es gobernado por los casos del azar y no tiene presciencia clara de ninguna cosa? Mejor es vivir a la ventura, como cada uno pueda.

Esta es la solución pasiva de la mujer en una sociedad patriarcal, que ha repartido de este modo los papeles. Se hace la ilusión de poder vivir sin ambición su vida privada. Se hace la ilusión de que puede comprometer en este proyecto a su hombre: que viva con ella y

con sus hijos, que cierre los ojos al mundo amenazante y tentador de fuera.

Pero esto no es propio de Edipo, ni del papel masculino en estas sociedades. Metido en el problema debate valientemente con él. Inútilmente, también. Esto es lo más triste del mensaje de Sófocles.

Mejor dicho, Edipo ha intentado la solución que es la huida. Ha huido de Corinto y de su falsa casa natal. Ha huido de Delfos cuando el oráculo le rechazó. Pero, ¿de qué le valió todo esto? Para encontrarse con Layo, para encontrarse con la Esfinge, para encontrarse con Yocasta y con el trono de Tebas. Inútil huida.

Edipo es inteligente y valiente, ya lo sabemos: pero tiene la partida perdida. Metido en un círculo de contradicciones y de enigmas, de obstáculos, busca saber: cree que el saber le hará libre. Ingenua ilusión: el saber le mostrará los tabús que sin querer ha roto. Le hará ver que, llevado del azar, antes o después quedó apresado en dilemas imposibles, en contradicciones inescapables.

Ya cuando el episodio de Corinto Edipo quiso saber: fue a consultar al oráculo. Pero el oráculo le rechazó y no dijo nada. Nadie explica claramente las coerciones del mundo: hay que descubrirlas viviéndolas hasta el fin. Pero Edipo quiere saber quién es el culpable de la muerte de Layo; a partir de un momento, quién es él mismo. Con tal de saber no le importa que se descubra que es hijo de tres generaciones de esclavos, se sabe a salvo, en definitiva, de toda herida a su orgullo, él, hijo de la Fortuna. Con tal de saber, aceptará la verdad que será su ruina: «Estoy ante lo más terrible de decir», afirma el siervo (1169), y contesta Edipo: «y yo de oír. Pero hay que oírlo, sin embargo».

Edipo, el hombre juguete de la Fortuna, el hombre que se enreda en las oscuras contradicciones del mundo, es también el hombre que busca. Es, en verdad, en todo ello, un paradigma del hombre: del hombre solo, aislado, del hombre cualquiera que vence la tentación de la huida y que lucha y busca. Aunque sea para comprender su propio fracaso.

En Tebas, Edipo repite su proceder de Corinto: consultar al oráculo. Sólo que ahora es a Creonte a quien envía. Y cuando el oráculo es insuficiente emprende su larga investigación a través de Creonte, Yocasta, Tiresias, el Mensajero, el Pastor. Yocasta, el coro, quieren detenerle: inútil. Las escenas de información no traen más que nuevas dudas y traen la violencia de Edipo que quiere ir hasta el fondo, hacer hablar a los que quieren callar. En el fondo, no hay oráculos

ciertos: cada uno tiene que explorar su propio destino, la fingida sabiduría lleva a callejones que uno mismo ha de investigar.

No es una violencia, la de Edipo, para mantenerse en el poder, como la de otros héroes de tragedia: es una violencia para saber, para obligar a los que callan a decir lo que saben, incluso lo más terrible. Edipo no es cruel: al final respeta a todos sus oponentes. Es la suya una violencia nueva, fáustica, la de un Sócrates heroico. También Sócrates presionaba con insistencias y escarnios a sus interlocutores.

Más que un héroe tradicional, un rey que llega al colmo de su ambición y luego cae, Edipo es el hombre común llevado a lo más alto por circunstancias de azar, enredado en situaciones imposibles y que, a partir de un momento, sólo quiere una cosa: comprender los hechos, comprenderse a sí mismo. Ver claro. Es un héroe intelectual a quien el éxito o fracaso dejan ya indiferente, como al filósofo platónico al que le importaba la justicia, fueran cualesquiera las consecuencias.

Como Sócrates, como Platón, cree en sí mismo. Consulta a oráculos y adivinos porque se trata de un mito tradicional, del mundo tradicional de la tragedia. Pero a la Esfinge la derrota, los oráculos le decepcionan, del adivino sospecha. Confía, sobre todo, en su inteligencia, la que le hizo triunfar de la Esfinge y la que pone en acción para resolver el enigma. Y lo consigue, triunfa sobre él como triunfó sobre la Esfinge. Aunque sea para su propia ruina. Pero es honesto intelectualmente hasta el final.

Y en esto también, a los ojos de Sófocles, hay una última contradicción. El mundo es el campo de acción del azar, ciertamente, está sujeto además a oscuras y extrañas antinomias y contradicciones. Es así, simplemente, y esto no se salva ni con el valor ni con la inteligencia, por más que sean cosas admiradas en un hombre como Edipo, a quien todos quieren en vano salvar, a quien el coro llora. Los que no son Edipo, los hombres comunes, que no creen en su éxito, le admiran sin embargo, querrían ahorrarle el sufrimiento. En vano.

Pero es que ellos quieren de algún modo ocultar, silenciar esa condición trágica de lo humano y Edipo, que al comienzo ha querido ingenuamente sanarlo, ahora ya sólo quiere saber. Pero saber no aleja la desgracia: más bien la precipita. Esa es la última sabiduría. Recordemos la frase del persa en Heródoto IX 16: «el mayor dolor para los hombres es el de saberlo todo y no poder nada».

Edipo se ha convertido, así, en un paradigma de lo humano, que está, simplemente, subrayado por las extrañas circunstancias de su

vida. Comenzó como un niño desnudo, abandonado en el bosque, sin padres: subrayado extremoso de la condición del hombre. Terminó expulsado de la sociedad: y eso por haberse encontrado con el azar, con los tabús sociales y religiosos y, al final, con su ansia de saber. Sófocles explica bien, en las palabras finales de su *Edipo Rey,* ese carácter general de la lección: no es de Edipo, es del hombre en general de quien ha hablado; no es de Tebas, ni siquiera de Atenas, sino de todos nosotros (1594 ss., final de la tragedia):

> Habitantes de Tebas, mirad, este es Edipo:
> descifrador de enigmas y hombre el más poderoso
> todos a su fortuna miraban con envidia.
> ¡Mirad ahora a qué ola llegado ha de infortunio!
> No juzguéis, pues, dichoso a otro mortal alguno
> que no haya aún contemplado aquél último día
> en tanto no termine su vida sin dolor.

Visión pesimista, templada por la presentación de las altas virtudes del hombre: su afán de saber llevado al heroísmo, su valor.

Viendo este cuadro, es difícil no recordar aquel famoso paradigma de lo que es el hombre que nos ofrece el *Pañcatantra* indio y recoge nuestro *Calila e Dimna* II 3: el del hombre colgado de dos ramas de un árbol que está plantado en el fondo de un pozo. Apoya sus pies en cuatro serpientes que sacaban sus cabezas de sus cuevas; en el fondo había una culebra con las fauces abiertas para tragarlo si caía; entre tanto dos ratones, uno blanco y otro negro, roían las dos ramas. Pues bien, había también en el árbol una colmena cuya miel chupaba el hombre, olvidando así su precaria situación. Pero los ratones acabaron por roer las ramas y el hombre pereció en la boca de la serpiente. Pero la solución de la mayor parte de las filosofías indias a las aporías de la acción humana consiste en la inacción y en la espera de la transmigración o del nirvana, lejos del alcance del *karma.* Los griegos, en cambio, preconizan la acción, con todos sus peligros.

Raramente caen en la tentación de pregonar la sabiduría del Sileno, la de que lo mejor sería no haber nacido y, si se ha nacido, morir cuanto antes, como se nos dice en pasajes famosos de Teognis 425 ss. y del *Edipo en Colono* 1224 ss.; lo de que aquél a quien aman los dioses muere joven, que dijo Menandro.

Nada de esto se encuentra en el *Edipo Rey*: hay un paradigma de fortuna, de puntos oscuros de la vida humana, de lucha heroica de Edipo. Ese es el cuadro, con sus luces y sus sombras.

Cuando el cuadro termina, Edipo vuelve a su desnudez. Pero, purificado por el infortunio, la lucha y el sufrimiento, será ahora un ser sagrado, un héroe protector que Atenas y Tebas van a disputarse. El hombre que ha sabido cumplir con su destino de hombre, aunque sea para volver, al final, a la desnudez primera, es más que los demás, de él sacarán inspiración los demás, será una ayuda su recuerdo. El ya no busca más: está a salvo. Por lo que luchó y sufrió, es ya sagrado. Ahora es un santo patrono, un protector, un símbolo de ayuda. Vuela al cielo en forma maravillosa. Los hombres y los dioses que le persiguieron, le buscan y le aman.

Y, después de todo, Edipo, al final, no está tan solo. Están sus hijas que le acompañan: hay una nueva generación, cierto que llena de problemas, recordemos a Etéocles y Polinices. Están Teseo y los atenienses que van a ayudarle y a quienes prestará ayuda: cierto, tendrán que enfrentarse a Tebas y a Creonte. El mundo sigue rodando, el respeto y la violencia seguirán riñendo su batalla; seguirá habiendo Teseos y Creontes, Antígonas e Ismenes. Y Edipo seguirá siendo, para todos, una inspiración.

Edipo, hijo de la fortuna. Hermoso hallazgo de Sófocles, al lado de tantos héroes hijos de dinastías poderosas, aupados por sus acciones de guerra y de violencia. Pero de nada le ha valido: también él ha caído al final. Porque se ha encontrado solo en el torbellino inesquivable del mundo, dominado por oscuras leyes llamadas divinas. Solamente, ha luchado en él con tanto valor, con más valor que aquellos antiguos héroes.

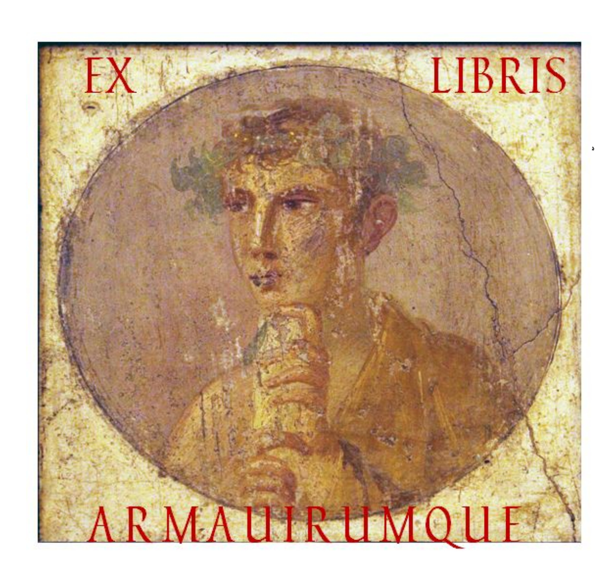
Edipo es el hombre, simplemente, cuya invalidez presenta diríamos que en caricatura: es juguete del azar o la fortuna y se encuentra, en esa situación, metido en un mundo de condicionamientos prefijados, con los que no puede chocarse sin dolor. Lucha con valor, también esto es humano: pero de nada le vale, si no es para dar un ejemplo de lo que es la vida humana, en lo miserable y en lo valeroso, pese a todo. Y al ser Edipo el hombre, es al tiempo todos los modelos humanos de que hablábamos al comienzo: el hombre orgulloso de su inteligencia y atrapado por la *hybris*, el que es víctima de la misma enfermedad de que pretende salvar a los otros, el que, con la mejor intención y deseo, se convierte en tirano. El prototipo del pueblo de Atenas lo es, al tiempo, de la Humanidad en general.

Para vivir nuestra vida, matamos muchas veces a quienes no debíamos, amamos a quienes no debíamos (o quizá debíamos, pese a todo) y les causamos dolor y muerte. Engendramos hijos —físicos o

del tipo que sea— que no debíamos. Un montón de coerciones nos rodea: o bien las toleramos pasivos o bien saltamos por encima de ellas. En los dos casos, sufrimos y hacemos sufrir.

Pero volvamos a Edipo, concluyamos. Ha hecho su papel y su papel ha terminado: mal, como todos los papeles, salvo los de la comedia. Pero ha sido un modelo, en la medida en que, en medio de esos azares y esas fuerzas oscuras, puede haber modelos: un modelo de lo humano. Ha caído el telón y ahora entran otros personajes: la eterna tragedia continúa. Pero, en el recuerdo, Edipo tiene un lugar que nadie puede ya quitarle. Y es porque Edipo, en suma, es todos nosotros.

Pero aun después de muerto, sigue inquietando. Las interpretaciones se multiplican y hasta se le saca de quicio para hacerle símbolo de lo que él nunca fue. Compartiendo tantos rasgos con los héroes griegos, tiene un perfil personal, inquietante, que a nadie se le escapa. Y, sin embargo, es la personificación de la esencia más clara de lo humano.



Capítulo VII
CARA Y CRUZ DE LOS SOFISTAS

Sin los grandes sofistas que de todos los rincones de Grecia acudieron a impartir su enseñanza en la Atenas de Pericles, el mundo de la cultura jamás habría sido lo que es. Seguidos o combatidos, fueron ellos los que pusieron en marcha la idea de una enseñanza intelectual destinada a servir a la vida política y a fundar el principio mismo de que existe la posibilidad de una educación y unas artes que abren caminos y producen resultados, fuera de toda tradición y de toda herencia nobiliaria. Esto que nos parece hoy obvio, fueron ellos los que lo descubrieron.

Y, sin embargo, los sofistas han tenido mala prensa: en parte porque, por circunstancias varias, sus enseñanzas fueron exageradas y distorsionadas en el ambiente de crisis moral de fines de la guerra del Peloponeso. Y, en parte, porque sólo conocemos a los sofistas a través de sus rivales, Platón y los platónicos, que, por otro lado, identificaban a toda la escuela con sus epígonos más desmoralizados. De ahí que de los sofistas sólo nos hayan llegado algunos cuadros más o menos subjetivos trazados por Platón y Jenofonte, sobre todo, y una serie de frases desprovistas de contexto y sujetas a toda clase de interpretaciones.

Es sabido que, pese a todo, a partir de esos mínimos restos, la ciencia filológica europea ha reconstruido, en la medida de lo posible, sus enseñanzas. Sus fragmentos, recogidos por Diels-Kranz, junto

con los de los presocráticos, han sido traducidos, comentados, estudiados una y otra vez. En España contamos con varias traducciones de los presocráticos [1] y también de los sofistas.

Estudiar a los sofistas —como a los presocráticos— es un poco la tarea de descifrar enigmas, y en ello está el encanto. Pero no sólo en esto. Si la gran línea de la filosofía griega que nos ha sido relativamente bien transmitida y que tanto ha influido en distintos sistemas religiosos y filosóficos que se han sucedido, es una línea esencialista primero, realista después (la de Platón y Aristóteles, en definitiva), existe la segunda línea, la de Demócrito, los sofistas y Epicuro, línea relativista y puramente humanista, que está en realidad más próxima a ideas que nos envuelven a partir del siglo XVIII. Hay, tanto o más que una influencia, una confluencia, un redescubrimiento. La sofística tiene, pues, una innegable modernidad.

Pero hay que apresurarse a declarar que no se trata de «sofística» en el mal sentido que la palabra ha tomado a partir de Platón, su rival. El *sophistés* [2] es, originariamente, el sabio: el sabio un poco ingenuo, demasiado creído de sí mismo, como son los descubridores. «Mi patria es Calcedonia y mi profesión el saber», decía Trasímaco, uno de ellos. El descrédito de la palabra hizo sustituirla por la más modesta de *philósophos*, amigo del saber: el que duda y busca, el que (al menos antes de solidificarse las doctrinas) no pretende dar seguridades ni obtener resultados prácticos.

Jacqueline de Romilly, una figura capital del helenismo francés, bien conocida por sus estudios sobre Tucídides, los trágicos y todo el pensamiento griego, distingue muy claramente entre los «grandes sofistas», los creadores de una escuela por lo demás muy varia en el detalle de su doctrina, y una serie de epígonos que exageraron el relativismo y que, en realidad, más que sofistas eran hombres de acción que utilizaban la doctrina sofística como «alibi» para justificar sus métodos y sus ambiciones dentro de la política ateniense en los duros y tristes años del fin de la guerra del Peloponeso [3]. Fue la guerra la que destruyó los valores, la que hizo que todo pareciera lícito.

---

[1] Excelente, y relativamente reciente, es la publicada por Alberto Bernabé, titulada *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos,* Madrid, Alianza Edit., 1988. Cf. también la de C. Eggers Lan y otros, Madrid, 1978-80 (3 vols.).

[2]. A. Piqué, *Sofistas. Testimonios y fragmentos,* Barcelona, 1985; A. Melero, *Sofistas. Testimonios y fragmentos,* Madrid, 1996.

[3] Jacqueline de Romilly, *Les grands sophistes dans l'Athènes de Periclès,* París, 1988.

Aunque no puede negarse que se aprovechó, aunque fuera distorsionándolo, un entramado de ideas.

Yo mismo, en mi *Ilustración y política en la Grecia clásica* (Madrid, Revista de Occidente, 1966) y en la versión reducida publicada varias veces con el nombre de *La democracia ateniense,* había distinguido entre una primera y una segunda sofística, enlazando sólo la primera con el movimiento más amplio de la Ilustración y de la Democracia.

Pero ¿quiénes son estos sofistas? Realmente, sólo dentro de unas bases anteriores de pensamiento humanista puede comprenderse que en lugares tan alejados entre sí del mundo griego —de Asia Menor a Sicilia, de Tracia al Peloponeso— surgiera prácticamente al mismo tiempo toda una generación de hombres apasionados por el saber, de maestros itinerantes tan seguros de ayudar a mejorar a los hombres que se hacían pagar por ello. Y sólo dentro del ambiente liberal, democrático y humanista de Atenas, que no excluía ciertas reacciones tradicionalistas, pudo darse esa floración intelectual.

Porque antes la poesía o la filosofía se propagaban en pequeños círculos de iniciados, mientras que ahora nos hallamos ante una verdadera enseñanza para todos: para los que podían pagarla, ciertamente, pero su eco iba mucho más allá de los discípulos estrictos. Tucídides, Aristófanes, Eurípides, tantos otros, están llenos de sofística, no tanto en doctrinas concretas como en métodos dialécticos e intelectuales. A través de fuentes diversas, Platón en primer término, vemos el entusiasmo de todos, de los más jóvenes sobre todo, pero también de ricos ciudadanos como Calias o estadistas como Pericles, ante el nuevo fenómeno. Era una verdadera revolución. Aunque dentro, por supuesto, de un ambiente general de interés por lo humano que ya se traslucía en Esquilo o en Fidias.

Jacqueline de Romilly, en la obra ya citada, describió muy bien ese entusiasmo, esa novedad; las reacciones críticas también, que unían a personajes tan diversos como Anito, el acusador de Sócrates, y el propio Sócrates. Porque la sofística venía a hacer tabla rasa de todo: precisamente éste es el título de uno de los capítulos de su libro («La tabla rasa»), al que sigue ciertamente otro titulado «La reconstrucción a partir de la tabla rasa».

Pero empecemos por el principio. Atenas tenía una educación tradicional, música y gimnasia, y sus «sabios» eran los poetas, que insistían en el poder del dios, que fijaba los límites de la justicia, y en unas «leyes no escritas». Y ahora resulta que Protágoras, el príncipe

de los sofistas, el amigo de Pericles, inicia su tratado sobre los dioses con aquella afirmación famosa de que no es posible asegurar si existen o no existen. Y dice en su *Del estado original* que la justicia es algo construido por el hombre, un acuerdo utilitario basado en que el hombre es capaz de raciocinio y de persuasión. Y cree que todo es discutible, replanteable.

Fue, decimos, una revolución que colocaba al hombre en el centro de la escena: antes era definido sólo con relación al dios, como un ser inferior y subordinado a él. Ciertamente, el hombre queda solo, tiene que construir su propia vida, sus propias normas. Y a veces utiliza esto en el sentido del inmoralismo. Pero tiene en sus manos su destino, puede juzgar por sí mismo los acontecimientos. Era, en la época previa a la guerra del Peloponeso, desde los años cuarenta del siglo V, e incluso en los comienzos de esa guerra, en los veinte, un panorama apasionante.

Y los sofistas eran optimistas. Se ofrecían como profesores del arte oratorio, pero no se trataba sólo de un aprovechamiento práctico de las posibilidades de una Atenas con democracia directa; creían que podían, mediante un «arte» que en realidad era para ellos una ciencia, sacar lo mejor de cada hombre, formarlo intelectualmente al propio tiempo. Creían en la posibilidad de un acuerdo entre los hombres, en un sistema político gobernado por estos principios, no por imposiciones de la sangre o del poder.

Hay que insistir mucho en todo esto porque, ya se sabe, el relativismo sofístico, a partir de la frase protagórica de que el hombre es la medida de todas las cosas o de la afirmación gorgiana de que el orador es, simplemente, un «artífice de persuasión», fue muy lejos. Hay una indiferencia de base ante las consecuencias de la elección humana. Pero a partir de un relativismo metafísico absoluto, los grandes sofistas aceptaron restricciones de tipo práctico. No se puede aspirar a hacer política en una ciudad negando sin más todas sus leyes. El que éstas sean relativas, que pueda haber en otra ciudad otras diferentes, no dice nada en principio contra ellas. Y para intentar convencer hay que dar argumentos muy exactos relativos a la utilidad y hay que apoyarse en opiniones difundidas. La misma religión tiene una utilidad política.

Se llega así a la reconstrución del concepto de «virtud»: es una virtud que el hombre crea y justifica, pero que ha de tener una utilidad para la ciudad y para el ciudadano. En realidad, hay una síntesis respecto a ciertas posiciones tradicionales, aunque deje de utilizarse

una fundamentación religiosa de las mismas. Hay que colocar a Protágoras y otros sofistas dentro de la línea de la democracia moderada, y ver cómo Isócrates, que en el siglo IV proponía una restauración democrática tradicionalista, no renegaba de los grandes sofistas: los presentaba, en realidad, como los fundadores de toda educación intelectual. Pusieron las bases los sofistas, de otra parte, de los sentimientos de panhelenismo, que se justificaban en la comunidad de los griegos como dotados de una *paideía* o educación superior.

Naturalmente, los detalles varían, por ejemplo, en cuanto a las teorías sobre la relación entre *phúsis* o naturaleza y *nómos* o ley, convención. En ciertos momentos, la naturaleza se hace fundamento del *nómos* y se marcha por la vía del reconocimiento de la comunidad humana, no sólo la de la ciudad. Otras veces hay problemas concretos, como las reales o supuestas contradicciones entre dos obras de Antifonte (serían dos Antifontes, para algunos), su *Verdad* y su *Sobre la Concordia*. La sofística todo lo penetra en la Atenas de fines del siglo V y se tiñe de diversos colores: está en el fondo de doctrinas oligárquicas en Antifonte y Critias, por ejemplo. Pero destaca lo común y lo original.

La sofística es antes que nada una aventura intelectual y un movimiento educativo, es un «volver a empezar» la cultura humana, es una palanca para la creación de sociedades más humanas y modernas, una ayuda, también, para triunfar mediante fórmulas que se reputan seguras. Ciertamente, hay a veces ingenuidad. Y hay riesgo.

La Ilustración griega y la Democracia ateniense tuvieron, diríamos, mala suerte: llegar a su máximo despliegue, a su máximo florecimiento, en una época calamitosa, en la de la guerra que enfrentaba a Atenas con media Grecia y que creaba, en Atenas misma, una guerra civil. Los cálculos de Pericles, el gobernante ilustrado amigo de los sofistas y atacado por ello en las personas de su entorno, pese a las precauciones que como buen político tomaba, fueron equivocados. En definitiva, Pericles quería hacer compatible la democracia interna, por él dirigida mediante su poder de persuasión y su prestigio, con una hegemonía de Atenas dentro de Grecia. No faltaban argumentos: Atenas era la liberadora de Grecia frente al poderío persa, defendía a los griegos contra éste, ofrecía un modelo de vida y hasta una economía superiores. Pero creía que podía hacer desistir a Esparta de la guerra y mantener así el *status quo*, y se equivocó. Murió prematuramente y sus sucesores fueron más agresivos en lo exterior y menos tolerantes en lo interior. Y surgieron la guerra civil y la derrota.

Pero ninguna derrota fue más grande que el cambio que las ideas de los sofistas sufrieron en manos de los que querían justificarse de algún modo. Los que sostenían, como Trasímaco, que la justicia es la conveniencia del fuerte o los que justificaban, como Calicles, todos los excesos del poder con el lema de la naturaleza. Calicles no era un filósofo: sólo un rico ateniense que quería triunfar en la ciudad y utilizaba harapos de ideas de los sofistas.

Con todo, el problema no puede minimizarse, es un problema humano general, no estrictamente ateniense: el problema de la verdad humana, trabajosamente ganada, discutida, que ha de compatibilizarse de algún modo con otras posibles verdades; y la verdad religiosa o la de los credos políticos imperiosos y «científicos». Para Platón, de Gorgias —el único sofista que no pretendía enseñar la «virtud»— sale Calicles, el *enfant terrible,* el filósofo nietzscheano. En cierto modo tiene razón: el relativismo humanista deja en cierto modo abiertas todas las puertas, si se le quitan ciertos controles, igualmente humanistas. Pero no es una consecuencia necesaria. Esto es lo que hay que proclamar con más vigor. La democracia y el pensamiento libre pueden hacer elecciones desastrosas ciertamente. Son un factor de libertad y, por tanto, de riesgo. Pero no hay un mecanismo imparable que lleve de lo uno a lo otro, como creía Platón.

Ni es justo, en absoluto, juzgar a toda la sofística por esos últimos representantes suyos, a los que a veces se alude, raras veces por su nombre. Y no sólo los de fines del siglo V, también los del siglo IV, contra los que sin duda combatía Platón. Esto no siempre ha sido visto.

Nos hallamos ante el espectáculo fascinante de uno de los momentos de la humanidad en que con más libertad se han movido y se han combatido las ideas, en un momento histórico tan vital como trágico. La sofística, casi omnipresente en los escritores de la época, no es, sin embargo, toda Atenas. El amor a la belleza, el sentimiento de lo trágico, el idealismo, aparecen a su lado. Junto a los sofistas estrictos están los poetas, cómicos y trágicos, que tienen un talante propio, por influidos que estén por el movimiento ilustrado (contra el que a veces reaccionan). Y cuando degenera la sofística y se convierte de un lado en puro inmoralismo, de otro en pura retórica, con esta última nace una fuerza importante en el panorama intelectual de las edades venideras.

Pero más importante es, quizá, el antagonismo entre sofística y filosofía, fundamentalmente la socrática. En el libro ya citado, Jacque-

line de Romilly insistió una y otra vez en los puntos comunes, que son muchos (ambos son movimientos intelectualistas), y proclamó, no sin razón, que Platón exagera los contrastes para mejor trazar límites que el común de las gentes (un Aristófanes, por ejemplo) tendía a borrar. Pero los contrastes existen. Si los sofistas, los grandes sofistas iniciales, buscaron superar la tabla rasa y «reconstruir la virtud», Sócrates y Platón buscaron a su vez reconstruir las antiguas virtudes, sólo que ahora sobre base intelectual. Pero virtudes fijas, absolutas, para siempre: no virtudes basadas en un acuerdo o una conveniencia, sometidas a una «métrica del placer» y a la medida del hombre.

Mal conocidos, manejados con prejuicio, desprestigiados por sus mismos seguidores, los sofistas no eran para los venideros otra cosa, fundamentalmente, que los antagonistas poco afortunados de Sócrates en los diálogos de Platón. Pero los sofistas no surgieron de la nada, más bien están entre la tradición griega anterior y el socratismo, nacido también de aquélla, pero que reaccionó contra la sofística. Ésta encontró un espíritu próximo en Demócrito, con su atomismo y su probabilismo. Notablemente, pese a los embates de Platón y a su propia decadencia, volvió a retoñar de algún modo en el epicureísmo de la edad helenística, heredero suyo al tiempo que de Demócrito. Heredó principalmente el talante intelectual de ambos.

Porque lo notable es que nos hallamos, en realidad, ante un aspecto del pensamiento humano que es universal. Hay que reconocer que está más próximo al espíritu de la ciencia moderna, de la democracia, del talante liberal, del puro humanismo no religioso que tanto espacio ocupan en el mundo de hoy, que las filosofías idealistas de la Antigüedad, por ingente que haya sido su papel en el pensamiento humano. Así, no se trata sólo de influencias, sino de constantes humanas generales, como señalábamos al comienzo. Pero, precisamente por esto, el conocimiento de la sofística, como el de toda la Ilustración y la política con ella emparentada, es esencial para trazar un paralelo, para mejor comprender las corrientes que han venido más tarde y que dominan hoy nuestro panorama intelectual.

Por eso es tan importante, al hacer una historia de las ideas, aclarar la posición de la sofística, descartar tantos prejuicios y tantas ignorancias. Ciertamente, los especialistas vienen haciéndolo desde hace varios decenios. Pero ello no ha penetrado todavía lo suficiente.

Capítulo VIII
LAS AVES DE ARISTÓFANES Y LA UTOPÍA

En un sentido amplio de la palabra utopía, toda la Comedia Antigua es utópica: tras una serie de enfrentamientos y mediando la realización, por el héroe cómico o el coro, de un plan fantástico, se recupera o crea un paraíso en que todo es felicidad, lejos de las angustias del presente.

Así también en *Las Aves*. Pero aquí querría precisar un poco más sobre la utopía de las Aves: esa ciudad de Nefelococigia que crean las aves ayudadas por los héroes Evélpides y Pistetero y en la que todo es justicia, felicidad y vida fácil; también poder sobre los dioses y sobre todas las adversidades. Y hasta nos presenta, al final, una boda con Soberanía, que hace de Pistetero una especie de dios.

Hablamos de utopías, generalmente, refiriéndonos a experimentos sociales de tipo igualitario que se supone colocados en islas o países remotos: la Merópide de Teopompo, la Panquea de Evémero, las Islas del Sol de Jambulo, etc. Esta literatura del siglo IV, que describe verdaderos paraísos en lugares remotos, con vida fácil y larga para los hombres, con regímenes económicos igualitarios: es una respuesta a la crisis de fines del siglo V y comienzos del IV.

Y tiene relación con paraísos en la tierra, también de corte igualitario, como los que proponen el propio Aristófanes en *La Asamblea*, Platón en la *República*, Jenofonte en *De los recursos*. Y también Faleas, con sus propuestas igualitarias de reforma social.

Todo esto no ha llegado aún a *Las Aves* de Aristófanes, que es una obra del año 414, en que Atenas estaba en una situación peligrosa por causa de la expedición contra Sicilia: es ominosa la mención de la Salaminia, la nave del Estado que se presentó a detener a Alcibíades (147). Pero la situación no era todavía desesperada. No hay, aquí, aún, utopismo reformista, igualitario. Pero es importante ver cómo Aristófanes combinó, para crear el argumento de la pieza, diversos tipos de utopías procedentes de edades anteriores.

Creo que este estudio es de interés porque no ha sido realizado, que yo sepa, todavía. Y, si es verdad que los argumentos de la comedia son «mitos inventados», no es menos cierto que parten de esquemas tradicionales. Por ejemplo, *La Paz* surge de una fábula, la del escarabajo que subió al Olimpo; *Lisístrata* de un ritual, el de los enfrentamientos de hombres y mujeres en ciertas fiestas, enfrentamientos seguidos de reconciliación. A esos núcleos se añadieron otros elementos, con ayuda de la inventiva del poeta. Pues bien, en el caso de *Las Aves* el origen está, pienso, en la combinación de varios tipos de utopía que eran tradicionales en Grecia.

Los «paraísos» con que los hombres intentan mitigar los sinsabores del presente se colocan a veces en edades remotas, otras veces en lugares a que los hombres, o ciertos hombres, llegan tras la muerte. Otras, simplemente, en localizaciones geográficas remotas e imprecisas. Los paraísos están siempre lejos. Pero son de varios tipos.

Están en primer término los paraísos originales, los del comienzo de los tiempos: en la edad de oro o edad de Crono. La descripción más antigua conocida es la de Hesíodo en sus *Trabajos y Días* 109 ss. Los hombres vivían como dioses, sin preocupaciones, enfermedades ni vejez, la tierra les ofrecía espontáneamente sus frutos. En otras versiones, como la de Babrio 102 y la cuarta *Bucólica* de Virgilio, se añaden otros temas, como el de la Justicia y el del respeto de los animales fuertes por los débiles.

En la comedia, desde sus comienzos, estos temas están presentes: así en *Los Animales* de Crates, *Los mineros* y *Los salvajes* de Ferécrates, *La Edad de Oro* de Eupolis. Pues bien, es paralelo el tema de *Las Aves*: esta comedia lo que intenta es reconstruir el paraíso original de la edad de oro. Más o menos, como en el mito de Aristófanes en el *Banquete*, de Platón, el Amor puede reconstruir el paraíso original; o como en la cuarta *Bucólica* Virgilio espera la vuelta de esa misma edad de oro.

El paraíso que Evélpides y Pistetero, en unión del coro de aves,

quieren traer a la tierra es el paraíso original en que las aves imperaban y la vida era fácil y justa. Es bien claro que el tema de la edad de oro en que hombres y animales convivían todos ellos pacíficamente lo ha unido Aristófanes al de un coro de aves. Es, en principio, uno de tantos coros animales —caballos, gallinas, delfines, etc.— que conocemos por la cerámica ateniense de los siglos VI y V y, también, por la comedia y el drama satírico.

Las Aves nos ofrece, efectivamente, un enfrentamiento entre un coro animal, el de la aves, y dos hombres: un enfrentamiento o *agón* como tantos conocidos en los rituales. Como en muchos de éstos, el enfrentamiento termina en reconciliación: el héroe cómico persuade al coro de aves de sus buenas intenciones y todos se funden en una nueva comunidad y al servicio de una empresa común.

Esto es simbolizado por las alas que, comiendo una raíz, les salen a los héroes cómicos (654 s.). Por otra parte, la Abubilla es un antiguo hombre, Tereo. Pero esa comunidad y esa empresa común están al servicio de crear una nueva edad de oro: de abundancia, justicia y felicidad.

El lazo de unión entre los dos motivos —el *agón* en que interviene un coro de aves y el tema de la edad de oro— está, sin duda, en la vida en común de animales y hombres en esos paraísos originales. Para el caso concreto de las aves, Aristófanes pone de relieve su antiguo papel en la edad de oro mediante argumentos cómicos que testimonian, según él, el antiguo poder de las aves.

De un lado, parte de una fábula esópica sobre la antigüedad de la alondra (471 ss.) Ese antiguo poder de las aves se manifiesta en el gallo, el «ave persa», a cuyo canto todos se levantan y van al trabajo; y, con diversos argumentos cómicos, en el cuco y el águila.

De otro lado la parábasis crea una nueva cosmogonía, que utiliza a su manera las antiguas cosmogonías órficas. Las aves son hijas de Eros, puesto que tienen alas. Por eso favorecen el amor y, como dioses que son, son benéficas. Son dioses que habitan en el éter, que son inmortales: dan a los hombres las cosas más excelentes, como las estaciones, las indicaciones para el cultivo de los campos, los oráculos.

Tenemos, con esto, a un coro animal que interviene en un *agón* con dos humanos y que se convierte en el protagonista de la edad de oro y de su reconstrucción. En realidad, la vida de las aves, nos dice Aristófanes una y otra vez (209 ss., 730 ss., 769 ss., 1088 ss.), es feliz, paradisíaca. Viven en la naturaleza recogiendo libremente los frutos, cantando, amando. Por eso a los hombres, y a sus hijos y los hijos de

sus hijos, les darán «riqueza y salud, felicidad, abundancia, paz, juventud, risa, danzas, fiestas y leche de pájaro» (730 ss.). Traerán a las nuevas diosas: Sabiduría, Amor, Ambrosía, Gracias, Tranquilidad (1320).

Como se ve y como anticipé ya, no estamos todavía ante proyectos de reforma económica o político-social. Hay, ciertamente, un descontento frente a la situación de la sociedad ateniense: esa sociedad en que todos son libres para pagar dinero (38 s.), en que abundan los pleitistas y sicofantas e individuos que vendrán luego a aprovecharse, con trampas y mentiras, de la ciudad de las aves: el sacerdote, el poeta, el vendedor de oráculos, el astrónomo Metón, el recaudador de impuestos, el vendedor de decretos, el parricida, el poeta Cinesias, el sicofanta. Todos serán expulsados.

Ahora bien, antes de insistir sobre las características del antiguo paraíso de las aves y del nuevo que ahora se ofrece a aves y hombres, he de hablar de un segundo componente de la visión paradisíaca de Aristófanes.

Me refiero a las islas remotas que se nos presentan desde Homero: unas veces, como reposo de los héroes después de la muerte; otras, como simples paraísos lejanos en que se vive una vida feliz. Son el modelo de las otras utopías, las político-sociales. Y son el modelo, pienso, de la de *Las Aves*, anterior a éstas.

No voy a hacer un repaso completo, ni mucho menos: remito al libro de Javier Gómez Espelosín y otros, *Tierras Fabulosas de la Antigüedad,* 1994. Entre las islas paradisíacas a las que van los héroes después de la muerte están los Campos Elíseos, mencionados en *Odisea* IV 563 ss. y las Islas de los Afortunados, en Hesíodo, *Trabajos y Días* 168 ss. Las descripciones insisten en la naturaleza exuberante y la felicidad de la vida. Y está la isla Blanca, en el Mar Negro, que ya aparecía en la *Etiópida* como destino final de Aquiles; y la isla de Ares, la isla de Diomedes, etc.

Nos interesan más en este contexto otras islas que los poetas nos presentan habitadas por hombres felices. En Homero está sobre todo la isla de los Feacios, Esqueria. Estos viven felices bajo una pareja real humana y concorde que mantiene la Justicia. El banquete, el canto, el deporte, la navegación son sus ocupaciones habituales. La princesa Nausícaa encuentra a Odiseo naufragado y el rey le agasaja y repatría: no retiene a nadie contra su voluntad.

Y hay la isla Siria, de que habla Eumeo, el porquerizo. Y Eritia, isla de Gerión, y el Jardín de las Hespérides. Estos son los preceden-

tes de las fabulaciones utópicas del siglo IV y posteriores de que antes hablé.

Su carácter mítico no alcanza al de los paraísos a que van los héroes y a los de la edad de oro: no hay tantas maravillas. Pero la pintura de la sociedad humana es mucho más perfecta. Y se añade la existencia de una organización humana, la ciudad. Homero describe (*Odisea* VII 84 ss.) los muros de Esqueria, los altares, las estatuas.

Todo esto está imitado en las posteriores fabulaciones, antes aludidas, del siglo IV y siguientes, que nos ofrecen la imagen de una sociedad humana benéfica y justa, que vive en una ciudad bien ordenada con sus murallas, sus plazas y sus templos.

Quiero aludir, simplemente, a la Atlántida del *Critias* de Platón. No sin hacer notar que Platón ha desdoblado la mítica ciudad: la de los Atlantes está dominada por la ambición y el abuso y es destruida; mientras que la antigua Atenas, ciudad justa, es una imagen idealizada, utópica.

Así como en el *Critias* se superponen la imagen ideal de la vieja Atenas y la injusticia de los persas que la atacaron y que dan el modelo a la Atlántida, también aquí en *Las Aves* tenemos dos modelos: el de la Atenas actual, de la que huyen los protagonistas, y el de la ciudad ideal que quieren construir recreando el paraíso original de las aves. Después de lo dicho hasta aquí podrá comprenderse que pensemos que ese paraíso tiene dos modelos: el de la edad de oro; y el de las islas utópicas, notablemente aquellas que encierran una sociedad humana, una ciudad. Sin ellas no puede comprenderse *Las Aves*.

Aristófanes va más lejos que sus predecesores: es en el aire, entre la tierra y el cielo, donde los dos protagonistas buscan refugio, no en una isla del mar. Y construyen allí una ciudad, con sus murallas: tema del mundo al revés, eminentemente cómico, las aves convertidas en albañiles. Es una ciudad como una ciudad griega, con sus turnos de guardia, sus contraseñas. Sólo una vez construida la muralla (1221 ss., 1271 ss.) es feliz Pistetero, queda fundada la ciudad. Es coronado, sus enemigos tienen que negociar, el coro de aves se constituye en amante de la ciudad (1316) como Pericles pedía a los atenienses que lo fueran de Atenas (Tucídides II 43).

Veamos ahora el paraíso en que los dos atenienses se refugian: mezcla de una edad de oro en que hombres y animales vivían armoniosamente sin miserias ni vejez y de una utopía de tierras remotas pobladas por hombres justos. De dónde vienen, ya lo sabemos: del

deseo de huida de la vida incómoda de la ciudad sometida a la presión de la guerra y en la que la vida real de los hombres está bastante alejada del primitivo ideal democrático de la justicia, la libertad, la igualdad, la solidaridad, la abundancia.

No puedo hablar ahora en detalle de este ideal, que se trasluce en las formulaciones de Protágoras recogidas por Platón en el diálogo de este nombre, en el discurso fúnebre de Pericles en el libro II de Tucídides y en manifestaciones de los trágicos, por ejemplo, de Esquilo en sus *Suplicantes* y Eurípides en sus *Suplicantes* también. No recojo estos pasajes, son bien conocidos.

Ni puedo extenderme aquí sobre las tensiones sociales, políticas, económicas y militares que llevaron a Atenas a situaciones conflictivas y, en definitiva, a la decadencia de la democracia. Por lo demás, remito a mi libro *La Democracia ateniense* (Madrid, ed. de 1995) y al nuevo libro *Historia de la Democracia* (Madrid, 1997).

Pero quería precisar que el ideal en cuestión aparece en *La Aves*, mezclado, ciertamente, con temas utópicos y cómicos. Es el antiguo ideal de la democracia como régimen de pacificación, libertad y abundancia: es la antigua democracia que añoraban tantos en Atenas.

Pistetero le pide a Tereo que dé noticia de «alguna ciudad bien lanosa para acostarse sobre ella como sobre blandos cojines» (121 s.); no quiere una ciudad más grande, sino «más apropiada para nosotros» (124). Las palabras de los dos atenienses son «de interés general, seguras, justas, agradables, útiles» (316 ss.), ellos son «dos sutiles pensadores» (dos sofistas, diríamos). Ya he hablado de esas diosas, la Sabiduría y demás, que van a instaurarse. Y de cómo todos los ladrones y tramposos son expulsados de la nueva ciudad. En ella habrá abundancia para todos: ninguna necesidad de reformas sociales.

Este es el ideal de *Las Aves*, diríamos que es un ideal de todos los atenienses. Se añaden los temas utópicos, como el de alejar la vejez. Se añade el juego de las felicidades cómicas: el que al salir a la calle alguien le invite a uno a disfrutar de un banquete de boda o de la belleza de su hijo (128 ss.). En realidad, el amor es libre en la nueva ciudad: las aves son hijas de Eros, toda la comedia culmina en la boda de Pistetero y Soberanía.

Y se añade, con cómica contradicción, todo aquello que está bien según la naturaleza, mal según el *nómos* o ley, costumbre: se podrá pegar al padre, hallarán acogida un esclavo o un frigio. Extraña mezcla: junto a la igualdad de los hombres según la ley, que defendían

ciertos sofistas, se introduce el derecho natural a pegar al padre, que sin embargo se niega al parricida, expulsado de la ciudad.

No hay que buscar demasiada coherencia en la comedia. Baste decir que en una situación interna difícil de Atenas, Aristófanes mira a la vieja sociedad ateniense, libre, justa, llena de abundancia: al menos, según la visión idealizada de la misma. Y lo hace fundiendo elementos diversos: un coro de aves, propio de danzas rituales, y utopías diversas. Entre ellas, la de la edad de Crono y la de las islas lejanas de poblaciones ricas y justas.

Pero no quería dejar de decir, antes de terminar, que Aristófanes ha añadido un elemento más. Esa nueva ciudad ha de defenderse de los dioses, que aquí representan la opresión y se nos presentan con rasgos demasiado humanos, se satirizan. El burlesco de dioses era admitido en Grecia: lo hay en ciertos poetas, en la cerámica del santuario de los Cabiros en Tebas, etc. Aquí los dioses son aquello que estorba a la nueva libertad, impide la reconstrucción de la felicidad originaria.

Pero hay también otro punto de vista: esta ciudad les hace capitular y pagar un tributo, en cierto modo es una ciudad imperialista como Atenas. Une esa aspiración a la libertad y felicidad interna con la opresión sobre otros, como Atenas otra vez. Los rasgos propios de la Comedia, entre democráticos, utópicos y satíricos; se combinan con estos otros demasiado reales. Ni Pericles ni Aristófanes ni Atenas en general renunciaban al imperio, que sostenía la democracia. Y que fue, al final, la ruina de la misma. El utopismo cómico de Aristófanes estaba todavía demasiado preso en las circunstancias de su tiempo, que quería, por un momento, hacer olvidar con la visión de lejanos paraísos.

Capítulo IX
TUCÍDIDES Y EL PRAGMATISMO POLÍTICO

Al estudiar en la primera parte de este libro las «soluciones alternativas» a la fundamentación religiosa e ilustrada de la democracia, he citado a Tucídides, representante máximo del que he llamado «pragmatismo político» antes de Aristóteles. Pero ha sido una visión sumaria que querría completar ahora[1].

En primer lugar, querría presentar dos consideraciones. La primera es que, en Atenas, la teoría política va a remolque de la práctica. Las dos teorías de la democracia, la religiosa de Esquilo y la ilustrada de los sofistas, tratan de explicar y justificar algo que ya existía por obra de Clístenes y sus sucesores. Y las diversas teorías a las que he aludido con el nombre de soluciones alternativas, de Isócrates a los socráticos, entre otros, tratan de apuntalar o bien de sustituir una democracia tambaleante por efecto de la guerra del Peloponeso y la desestabilización interior (en el caso de Aristóteles, por las guerras y problemas del siglo IV). Pues bien, Tucídides es, igualmente, el resultado de la crisis de la democracia y de la ciudad misma de Atenas a fines del siglo V. Algo había ido mal: ¿qué se podría hacer para sanarlo?

La segunda consideración no hace más que recordar algo que expresamente se dijo en la parte primera: que el pensamiento político se expresó en Atenas por medio de muy varios géneros literarios. Allí pueden recorrerse. Un verdadero tratado no lo hay hasta la *Política*

de Aristóteles, incluso la *República* platónica, que en el fondo es un tratado, se nos presenta como un diálogo.

Pues bien, uno de los géneros que se utilizaron para expresar el pensamiento político fue la historia. Así, sobre todo, por obra de Heródoto. Y así en el caso de Tucídides. Pero el vuelco fue impresionante: Heródoto mezcla elementos etnológicos y novelísticos a la historia, su concepción de ésta es de tipo religioso y trágico, no está lejos de Esquilo ni, sobre todo, de Sófocles. Es una historia del pasado para narrar las glorias y los infortunios de los hombres.

Tucídides ha encarrilado esta ciencia en un sentido muy diferente. Escribe historia contemporánea, crítica, desde un punto de vista puramente humano, y no para elogiar ni siquiera para censurar, sino para comprender e ilustrar. Para explicar a otros las causas del desastre y decir qué es lo que hay que hacer para que no vuelva a suceder.

La cuestión era esta. Atenas había perdido la guerra y, antes de esto, se había sumergido en una guerra civil. ¿Por qué? Y las dos teorías de la democracia habían fallado. ¿Dónde estaba la virtud de Atenas y la protección de los dioses? ¿Dónde la guía de la razón, la participación de todos en ella, en aquel torbellino de locuras y desastres? Había, pues, que buscar nuevas explicaciones, nuevas normas para el comportamiento del estadista. Éste debería hacer como el médico: estudiar racionalmente las causas de las enfermedades («enfermedad» es la inestabilidad política) y deducir maneras de comportarse para «ayudar o no dañar».

Nótese que la teoría política griega no busca el progreso indefinido. Busca un equilibrio, un evitar las desgracias. A veces, un equilibrio que trata de reconstruir una añoranza irreal (Isócrates) o sentar un orden de tipo oligárquico, aunque sea un oligarquismo ilustrado (Platón). Pero Tucídides (y Aristóteles) no están en esa línea: viendo las ventajas e inconvenientes de democracia y oligarquía, optan por la primera, pero tratando de devolverle una ordenación viable, una conducta racional. No intentan una reforma radical del hombre ni un régimen ideal, no tienen progresismo ni utopismo. No buscan un retroceso ni una restauración, tampoco.

Tucídides es un político frustrado: como Platón, como Cicerón, como Polibio, como tantos otros antiguos y modernos. Lo que no pudo realizar lo dejó escrito con su pluma buscando crear, en la frase tan citada (I 22), una «conquista definitiva» que haga que las consecuencias de una determinada política puedan preverse y deje lugar a un juego inteligente. El pasado le interesa sólo como fuente de ilumi-

naciones para el presente. Esto deriva de que la vocación inicial de Tucídides era política, no historiográfica.

Parte, ya he dicho, del gran desengaño, la gran amargura de la guerra del Peloponeso y la política interna de Atenas; él, personalmente, fue víctima de ambas. Tucídides es un personaje singular, de raigambre aristocrática y tradicional, pero imbuido de las ideas de los ilustrados de los años treinta y admirador de Pericles. Simboliza esa unión de tradición y modernidad, aristocracia y pueblo a la que la democracia, en su mejor momento, había llegado.

Y ni las desgracias de Atenas ni las suyas propias, cuando fue desterrado por Cleón el 424 por un fracaso ateniense, la pérdida de Anfípolis, del que él no tuvo la culpa, hicieron de él un reaccionario ni un partidario de las ideas inmoralistas de un Calicles. Sólo un hombre desengañado de hombres y teorías y a la búsqueda de soluciones mejores.

Tucídides pertenecía a la familia de Milcíades, de Cimón y de Tucídides el de Melesias, la que había dado sus jefes a los demócratas conservadores. Tenía también antepasados en Tracia y minas de oro arrendadas allí. Era rico. Colaboraba con la democracia: con Pericles, luego con Cleón. Pero el 424 llegó el infortunado incidente: llegó tarde con una flota, desde Eón, para salvar Anfípolis del inesperado ataque de Brásidas. A Cleón, desde luego, le guardó odio, como *parvenu* sin maneras, general improvisado, imperialista sin cálculo y antidemócrata en el fondo; pero, sobre todo, como administrador funesto de la herencia recibida. Se burla acremente de él (IV 28).

Cleón hizo caso omiso del consejo de Pericles de llevar la guerra en forma prudente, defensiva, sin buscar conquistas durante ella. Otros le siguieron: y el historiador piensa que su peligrosa política expansiva, que culminó con la expedición a Sicilia, fue causa del fracaso, al abandonarse las ideas de Pericles (II 65).

El caso es que Tucídides estuvo desterrado durante veinte años, volvió solamente el 404, al final de la guerra. En su ausencia, viajó, vio, pensó (V 26): tomó la decisión de escribir esta historia, para enseñanza de todos (aunque no pudo acabarla, llegó sólo a los sucesos del 411). El exilio ha sido siempre una buena escuela de historiadores: pone distancia, ayuda a situar los hechos en perspectiva. Otros desterrados fueron, en la Antigüedad, Heródoto, Jenofonte, Teopompo, Polibio. Y hay muchos en la modernidad.

Para ello había traído de Atenas una formación que le ayudó en su tarea, que fue decisiva para él. Debe de no haber nacido mucho

antes del 454. Es claro que vivió intensamente los años treinta y los primeros veinte. Apegado a la antigua virtud aristocrática, aunque con distancia y melancolía, se adhirió a la acción dentro de la democracia de Pericles, que siempre fue su ideal: lo testimonia su adhesión antes citada y, sobre todo, la magnífica oración fúnebre por los muertos en el primer año de la guerra que le atribuye (II 35 ss.) y en la que está descrito el ideal de la democracia tal como el estadista y él mismo, sin duda, la concebían[2].

No podemos considerar a Tucídides muy lejos, aun sin tomar en cuenta anécdotas sin garantía, del círculo de intelectuales en torno a Pericles. Su prosa, que es casi la primera prosa ática, muestra influjos de Gorgias y Pródico, es decir, de la sofística y retórica de sus años de Atenas; y su pensamiento, de Antifonte y Anaxágoras, también de los médicos del círculo de Hipócrates[3], quizá de Demócrito.

Su énfasis en el papel de la inteligencia, en la crítica, en descubrir «leyes» acordes con la naturaleza humana, en crear un «arte» (*tékhne*) o conjunto de verdades que ayude como ayuda el médico, no pueden, si no, comprenderse. No es el igualitarismo sofístico el que le tienta, sino el método racional y la observación científica de la realidad.

Como en el caso de Pericles, a partir de esta apoyatura su interés se centraba en lo humano y lo político en cuanto acción para conseguir lo posible. Y lo posible era un equilibrio duradero que tuviera cuenta de la naturaleza humana, pero la condujera racionalmente.

Mira con simpatía la antigua moralidad, la antigua creencia en la justicia apoyada por los dioses. Justifica el imperio de Atenas con aquello de que es menos riguroso de lo que su poder le permitiría, de que son los aliados los que han llamado a Atenas en su ayuda (I 73 ss.).

Pero sabe que por mucha razón que tengan los de Melos, sucumbirán ante un ataque ateniense con fuerzas superiores (V 85 ss.). Ciertamente, la pérdida de la moral y de la fe en los dioses es síntoma de corrupción (II 53; III 82); pero si Tucídides rechaza las guerras civiles de Corcira (III 82-83) o la condena a muerte de los mitilenios sublevados (III 37 ss.), es porque son comportamientos irracionales y traen daño a todos. Por otra parte, es sensible a las tragedias de la historia, pero no se centra en esto, sino en explicarlas y dar ideas para que no se repitan.

En suma, parece haber llegado, como Pericles, a ese punto en que una democracia moderada, que une los antiguos valores de vir-

tud con los nuevos de solidaridad y piedad, esto es, la democracia descrita en la oración fúnebre, es considerada como la mejor solución. Abomina de aristócratas y demócratas por igual cuando olvidan la guía de la razón y se embarcan en guerras civiles como las de Corcira; abomina del irracionalismo de las multitudes cuando toma decisiones irreflexivas, como la expedición a Sicilia, y de la demagogia de políticos como Cleón; y condena sin ambages la involución política representada por el golpe de Estado del 411.

Le tocó vivir a Tucídides en una época violenta, en que se derrumbaban las ilusiones de los hombres religiosos y los ilustrados, en que Atenas se hundía en un declive político y moral. Me he referido a él en la primera parte de este libro, lo he tratado más despacio en otros lugares[4]. Él sufrió en su carne los problemas. Y estuvo alejado de todo idealismo igualitario, también de un idealismo a la manera platónica que quisiera reconstruir la sociedad desde cero. En definitiva: sentó la autonomía de la política respecto a la religión y la moral, como mucho más tarde hizo Maquiavelo.

Sabía perfectamente que la historia trabaja con circunstancias de hecho, pero también con hombres. Se trata ya de la naturaleza humana en general, ya de los «héroes», los grandes jefes políticos que han hecho posible el avance de Atenas: un Temístocles, un Pericles. Sabía —y es uno de sus *leitmotifs*— que la pasión sólo trae catástrofes. Pero que la igualdad sólo como igualdad legal, ayuda de todos y a todos, existe en la democracia y se contrapesa como el *axíoma* o autoridad de los grandes. Que la justicia sólo en circunstancias de igualdad es respetada (V 89). Y que la igualdad debía compensarse con el principio del *axíoma* o autoridad de los grandes hombres, ya lo he dicho.

La verdad es que Tucídides centra su interés en la política internacional, en los choques entre Estados; sin dejar de atender, por eso, a sus raíces en la política interior. No es un pacifista, ninguno de los griegos lo era; y no parece ver el condicionamiento entre el imperio ateniense y la democracia, que sólo aquél sostenía económicamente, pero que la hundió al provocar la guerra, que rompió la solidaridad entre las clases. Tampoco habla de las tensiones internas connaturales con la democracia.

Él creía, simplemente, que tensiones internas y externas son normales, propias de la naturaleza humana, que busca una ampliación de su poder y rechaza que se ejerza poder sobre ella. Se limita a proponer, en la política interna y la exterior, una limitación voluntaria,

por razones prácticas, del poder excesivo y el expansionismo. Proponer que si se actúa siguiendo la guía de la razón, hay posibilidades de que una situación ventajosa, como la de Atenas, se mantenga; a menos, naturalmente, que intervenga la *tykhe* o azar, un factor irracional cuya existencia reconoce.

Su ideal es una democracia moderada, temperada por el poder persuasivo y racional de los grandes hombres de inspiración tradicional. Con voluntad expansiva, sí, pero dentro de lo posible, sin dejarse llevar por peligrosas ilusiones y afanes imperialistas.

Fueron, para él, comportamientos excesivos y pasionales aquellos que provocaron revoluciones o represiones o guerras civiles, porque son desestabilizantes. En definitiva, Tucídides es en cierto modo conservador porque defiende, para Atenas, la democracia de Pericles, pero no deja de admirar, al propio tiempo, el régimen espartano, considerado como igualitario y sometido a un *nómos* u ordenación. Y hasta a un rey tiránico como Arquelao de Macedonia, que había hecho cosas importantes en su reino.

Pero la revolución democrática había pasado y Tucídides no sentía el menor deseo de desmontarla; para un hombre ilustrado, la tentación del oligarquismo (y, por supuesto, de la oligarquía) no tenía razón de ser. Ni cuestionaba tampoco el imperio de Atenas, ni la política de Pericles para defenderlo. Ni tenía propuestas utópicas que hacer.

Solamente, la tensión entre las fuerzas contrapuestas, en Atenas y entre la ciudad y otras, le parecía demasiado fuerte, demasiado irracional, a veces poco oportuna. Ni populismo a ultranza ni imperialismo a ultranza eran de su gusto. Quería reducirlos. Si esas tensiones eras propias del hombre, no podían eliminarse (como Platón intentaría), ni negarse con hipocresía. Pero también era propia del hombre la razón, para conducir a la ciudad y reducir esas tensiones.

La democracia era peligrosa en manos de ciertos aventureros ansiosos de poder, como Cleón y Alcibíades; en manos de una Asamblea que se dejaba agitar, asustar, ilusionar fácilmente. Que cambiaba de opinión como una veleta, ensalzando o humillando a Pericles, votando a Cleón y burlándose de él cuando la cuestión de Pilos, creyendo que Sicilia estaba al alcance de la mano y rechazando ofertas ventajosas de paz.

Sólo el verdadero político, un Pericles que la hacía creer que de ella eran las iniciativas, podía manejarla. Atenas era, bajo él, «un imperio del primer ciudadano» (II 65), que usaba el arma de la persua-

sión. La solución de Tucídides es precaria: necesita de los grandes héroes conductores de hombres y necesita que un factor de *tykhe*, azar, no se ponga en contra. Sus consejos racionales van dirigidos a esos grandes héroes, a los dirigentes políticos, más que a nadie.

Es, pues, la *Historia* de Tucídides una especie de tratado para políticos, como los que escribían los hipocráticos para médicos. Una propuesta de revisión de su conducta y de la de los ciudadanos en un Estado democrático, imperialista al tiempo, y en el conjunto de las naciones de Grecia. No pretende cambios radicales, pero sí una mayor racionalidad y moderación.

En todo caso, su intención, tras el desastre del 404, es explicar su causa. Es la suya una obra científica, pero que al tiempo tiene una intención práctica de acción: como la de los médicos.

En cierto modo, ya lo he dicho, hay un parentesco con la *Política* de Aristóteles, que también explica causas y propone remedios. Aunque en él el factor personalista y el factor de *tykhe* no aparecen, insiste más en el económico. En todo caso, el historiador y el filósofo compartieron igual suerte: no parece que nadie intentara aplicar sus doctrinas. Han quedado para nosotros como análisis agudos de los bienes y los males de la democracia ateniense.

NOTAS

[1] Véase otra visión sumaria en mi *La Democracia ateniense*, cit., p. 333 ss., «El pragmatismo político». Con más amplitud me expresé en la Introducción a mi traducción de Tucídides (2.ª ed., Madrid 1984). Véase en estos dos lugares la bibliografía más importante.

[2] Cf. su análisis en *La Democracia ateniense*, cit., p. 216 ss.

[3] Cf. mi «Introducción», cit., pp. 1 ss., 9 ss.

[4] *La Democracia ateniense*, cit., p. 352 ss. e *Historia de la Democracia,* cit., p. 175 ss.

Capítulo X
LA *REPÚBLICA* DE PLATÓN

1. Presentación y esquema del diálogo

La palabra *República* es traducción de origen latino, ya tradicional, del título original griego de la obra: *Politeía*, que viene a ser «la Política», «el régimen político» o «el Estado». Es la obra en que Platón enfocó directamente el tema político, que ya le había ocupado en algunos de sus diálogos anteriores, en el *Gorgias* sobre todo.

En nuestra obra propone Platón ni más ni menos que una definición del Estado perfecto, superador de todos los conocidos, inmutable para siempre en esta su perfección. Crea una «ciudad de palabras» que quizá esté solamente en el cielo, pero en cuya viabilidad en la tierra deposita todavía esperanzas. En diálogos posteriores, a saber, el *Político* y las *Leyes*, mitigó su rigorismo para intentar aumentar esa viabilidad. Inútilmente, siguió tratándose de pura teoría más o menos utópica.

No es, pues, la *República*, un estudio puramente desinteresado como pudiera serlo la *Política* de Aristóteles: en realidad, Platón y los platónicos intentaron imponer su Estado perfecto en Siracusa, convirtiendo en rey-filósofo al tirano Dionisio II, primero, a Dión, el amigo de Platón, después. Fracasaron. La obra quedó para la posteridad como pura teoría: como la primera teoría política griega. Como la primera teoría política en la historia humana, escrita quizá en los

años sesenta del siglo IV, en el momento en que Atenas vivía una democracia restaurada que no satisfacía al filósofo y en que éste ensayaba su nuevo Estado ideal en Siracusa.

Se suele entender la obra en abstracto, fuera de las circunstancias en que surgió: de su momento dentro de la historia política de Atenas, de la vida de Platón, de la lucha ideológica en que habían intervenido los sofistas, Sócrates y los pitagóricos. Y así es difícil comprender gran cosa de la *República*. Voy a intentar, aquí, situarla en el ambiente histórico, filosófico y humano del que surgió.

Pero primero hay que hacer una breve presentación. Para el lector moderno la primera extrañeza viene de que esta teoría y programa que es la *República* se nos presente en forma de diálogo. Es herencia socrática: Sócrates creía que «el discurso corto», en que dos interlocutores van alcanzando acuerdos punto por punto, es un camino más seguro para alcanzar la verdad que el «discurso largo» de sus rivales los sofistas. El conversó, no escribió; y sus sucesores los socráticos, Platón en primer término, convirtieron la conversación en obra de arte, en investigación de temas específicos. Eso sí, situándola en un ambiente humano, es un género dramático en un cierto sentido.

En la *República* tenemos una de esas investigaciones. Sócrates nos cuenta cómo el día anterior había bajado en unión de Glaucón, hermano de Platón, al Pireo, a contemplar la fiesta de la diosa Bendis; y cómo allí se encontró a un grupo de amigos y acabó conversando con ellos en casa del anciano y rico Céfalo. Pasando de un tema a otro se llegó al de qué es la justicia, que Sócrates debatió primero con Polemarco, hijo de Céfalo, luego con Trasímaco, uno de los *enfants terribles* de la sofística, para quien la justicia es el poder del más fuerte. La victoria dialéctica fue de Sócrates: para él, la justicia es bondad y sabiduría y es favorable para cualquier empresa y es cosa del alma. Este es el libro I de la *República*.

Pero los hermanos de Platón, Glaucón y Adimanto, no quedaron conformes, con lo que lo que parecía una conclusión quedó en un simple proemio, como dice el propio Sócrates al comienzo del libro II. Recomenzará la discusión y se buscará un atajo para sacarla adelante: ya que no es fácil decidir qué es la justicia en el hombre, se buscará la respuesta en una imagen ampliada, investigándose qué es la justicia en la ciudad. Esta es la investigación de la ciudad ideal, del hombre ideal al mismo tiempo: el cuerpo central del diálogo, cerrado con el mito de Er, hijo de Armenio, que nos hace ver cómo la justicia recibe su premio en la otra vida.

Aquí una digresión. Es opinión muy extendida la de que el libro I es, en realidad, en su origen, un diálogo independiente, como los que escribía Platón en los años noventa, a comienzos de su carrera, para investigar qué es el valor, la piedad, la belleza, la virtud... Es decir, los diálogos llamados aporéticos, que se cierran sin conclusión cierta, tras la crítica de Sócrates a las opiniones vulgares y la introducción de los conceptos de racionalidad y sabiduría en todas las virtudes y en su investigación. Diálogos breves como el *Ión*, *Hipias*, *Laques*, *Cármides*, *Lisis*, *Eutifrón*. Platón habría escrito un *Trasímaco* o «Sobre la Justicia» y lo habría utilizado luego para poner un pórtico a un nuevo tipo de diálogo.

Y no a un diálogo como los de la «segunda serie», comenzada por el *Protágoras* y continuada con el *Fedón*, *Fedro*, *Banquete*, *Gorgias*, etc.: diálogos de extensión media en los que culmina la investigación apasionada y dramática del maestro. Aquí, en cambio, nos encontramos con un largo diálogo escrito por un hombre cansado de exterioridades y un tanto dogmático. Ni siquiera es claro cómo transcurre la secuencia del diálogo: parece que en otros dos días, pero no se dan detalles.

Y no hay dramatismo: los interlocutores de Sócrates se limitan a contestar afirmativamente. La obra ha sido escrita, quizá, a base de añadidos sucesivos, no es absolutamente coherente: aunque sí en su intención. El estilo dialógico, de la *República* al fin de la vida de Platón, es más bien un camuflaje de lo que será ya en Aristóteles, a partir de un momento, el tratado filosófico y científico.

En los libros del II al IV se estudia la justicia en la ciudad y se funda la «ciudad de palabras», para pasarse al final al papel del individuo en ella. Luego, en el libro V, Platón pasa a ocuparse de la injusticia y de las formas defectuosas de gobierno. Aquí se abre (en el libro V) una digresión sobre el tema de la comunidad de mujeres e hijos. Se pasa luego, en el VI y VII, a hablar de los guardianes y filósofos —las dos clases superiores de la nueva ciudad—, de su vida y su plan de estudios y del gobierno de los filósofos.

Con ello se vuelve, en los libros VIII y IX, al estudio de las constituciones defectuosas. El libro IX es un epílogo, sobre el tema de la exclusión de la poesía de la nueva ciudad y de los premios y castigos después de la muerte.

2. La doctrina de la *República:* crítica y programa

Para el Platón de la *República* la necesidad de un nuevo Estado deriva de la imperfección de los existentes. A su crítica dedica un gran espacio: éste es el verdadero punto de arranque, más que la definición de qué es la justicia.

El precedente está, evidentemente, en debates anteriores sobre las ventajas y méritos de los diferentes sistemas de gobierno. Hallamos la defensa del gobierno aristocrático y la crítica de las democracias —según ellos, pura *hybris* o abuso de un pueblo indocto y desenfrenado— en poetas como Píndaro y Teognis.

Hallamos en Solón, a comienzos del siglo VI, la crítica tanto de la tiranía como del desenfreno popular, la necesidad de respetar la justicia y dar lo suyo a cada uno. Hallamos en Esquilo, ya a comienzos del V, la crítica del régimen tiránico de los persas y el elogio de la democracia ateniense que a nadie agrede y es protegida por los dioses. Hallamos en Protágoras, del que se hace eco el *Protágoras* platónico, el elogio de la democracia, fundada en la comunidad de los hombres, en su capacidad para la persuasión, el *lógos* y la justicia y el respeto.

Hallamos, sobre todo, en Heródoto, el debate de los tres persas que, derrocado por los conjurados dirigidos por Darío el régimen del usurpador Esmerdis, se preguntan cuál es el mejor régimen: ¿la democracia?, ¿la oligarquía?, ¿la monarquía? ¿Dónde está la *hybris*, dónde está la *sophrosyne*, en los muchos, en los pocos o en el uno?

Pero en Platón el planteamiento es diferente: lo que hay es crítica directa de los tres sistemas. Y, sobre todo, de los tipos de hombre que encarnan. En realidad, describe y critica cuatro regímenes, la timocracia, la oligarquía, la democracia y la tiranía.

La timocracia es el régimen en que gobiernan los que tienen ingresos superiores: tiranizan a los demás, su alma tiene elementos pasionales. De aquí se pasa a la oligarquía, que divide definitivamente a la ciudad en dos, la de los pobres y la de los ricos, que se odian: es el deseo y la codicia lo que la dirige. De ahí surgen las revoluciones, que llevan a la democracia. Esta es un verdadero bazar de sistemas políticos en el que todo es lícito, no hace falta competencia, ni hay disciplina alguna, domina la *hybris*. Como reacción surge luego la tiranía, el régimen más odioso y vil, el que impone un gobierno sin ley, pura arbitrariedad personalista.

Para Platón el mejor gobierno es el aristocrático, en su sentido etimológico: el gobierno de los mejores. Luego siguen, por orden, los

otros regímenes. Los hombres que los encarnan se alejan progresivamente de la felicidad: el más abominable es el hombre tiránico. Platón ha considerado los modelos que encontraba en la Grecia contemporánea. Y todos le disgustan. Aunque su disgusto más directo es contra la democracia de Atenas, que después de haber proclamado ideales de igualdad, libertad y conciliación ha acabado en una verdadera guerra civil, a fines de la guerra del Peloponeso.

Y, a partir del año 403, en una restauración democrática que ha instaurado un régimen que es, precisamente, el que ha condenado a Sócrates a muerte. Volveré sobre esto. Todos los políticos de Atenas, concluye Platón en la *Carta VII*, son detestables.

Y no es sólo Platón. A fines del siglo V y comienzos del IV se buscaba afanosamente una salida. Tucídides hacía programa del pragmatismo político, de hacer aquello que es compatible con las leyes de la naturaleza humana. Isócrates propugnaba una restauración tradicionalista. Faleas y otros proponían utopías igualitarias. Otros aún se alejaban simplemente de la política, se refugiaban en la vida privada.

¿Cuál es, entonces, la solución que propone Platón? La solución es la instauración de la Justicia. Una Justicia que no es igualitaria, sino jerarquizada, a la manera de los pitagóricos, a los que, con Arquitas al frente, había conocido Platón en Tarento. Hay que dar a cada clase lo que le corresponde; e igual en el alma del hombre, dividida en tres almas que deben jerarquizarse.

Hay tres clases de hombres: los filósofos o gobernantes, que deben regir la ciudad; los guardianes; y los hombres del común, artesanos y agricultores. Cada clase tiene su función, pero el gobierno debe ser de la primera, ayudada para la defensa exterior por la segunda. En la primera clase domina el alma racional, en la segunda la pasional, en la tercera la vegetativa. De igual manera, dentro de cada individuo humano hay esas tres almas y debe dominar la primera sobre las otras dos, la segunda sobre la tercera. Esta es la justicia.

Hay un ideal humano general en la *República*: todos los hombres deben dejarse guiar por el *lógos*, que exije esa ordenación. La ley, fundada en él, lo unifica todo. Pero, sin duda, esa superioridad del alma racional es más clara en la clase de los filósofos, que debe ostentar el poder, aunque su vocación esté en el ocio y la sabiduría. Pero todos los ciudadanos deben renunciar a la riqueza, que es dañina para el alma, atrae la *hybris*. Y deben recibir una educación adecuada para su inserción en la ciudad.

Platón describe especialmente la educación de los guardianes y la de los gobernantes o filósofos. La primera deriva de la educación tradicional griega a base de música (en sentido amplio) y gimnasia, descartando aquellas partes de la música y la poesía que debilitan al hombre, estorban a su autodominio. De otra parte, Platón iguala a los hombres y las mujeres, aunque aquéllos sean más fuertes: de ahí la gimnasia de las mujeres y el famoso tema de la «comunidad de las mujeres», cuya intención es crear una sociedad unitaria, con valores comunes.

En cuanto a los filósofos, su educación se centra en la geometría y la dialéctica. Alcanzarán, en el último momento, por una iluminación, el conocimiento del Bien, de acuerdo con el cual gobernarán. El Bien es un principio activo, un dios en cierto modo. Muy mal de su grado, puesto que su vocación es la investigación y la ciencia, los filósofos se prestarán a ayudar a la sociedad, puesto que ella les ha ayudado antes, en el arte del gobierno. No habrá felicidad en las ciudades, dice Platón, hasta que los filósofos las gobiernen: sea llegando ellos mismos al poder, sea convirtiendo a los poderosos a la filosofía, como los platónicos intentaron en Sicilia.

Una veta iluminada, metafísica, se cruza con el camino de la investigación puramente humana y racional. Esto es importante y dejará graves consecuencias para el futuro.

3. La *República* dentro de su tiempo

Conviene destacar lo que la *República* añade como aportación o anticipa peligrosamente en el terreno de la práctica y la teoría política.

Lo más notable es anotar cómo la obra parte de una posición anti, como una propuesta de reforma o contrarrevolución, si se quiere, contra lo que Platón veía en sus propios días. No es, pues, una investigación política *in vitro*, sino una respuesta apasionada.

Ya he dicho que en Grecia no hubo verdaderos tratados políticos hasta este momento. En la poesía, en la historia, en la oratoria, se podían proponer ideas políticas. Pero la democracia había surgido en Atenas no para cumplir un programa, sino como el resultado de una conciliación de las pretensiones de la aristocracia y el pueblo frente al tirano, una vez derrocado éste por Clístenes y los lacedemonios en el 510. Luego hubo la idea de que la democracia era un régimen de libertad, igualdad y justicia defendido por los dioses

(Esquilo); o bien un régimen racional apoyado en la posesión del *lógos* por todos los hombres (Protágoras).

Y hubo los desengaños de la democracia: a partir de un cierto momento, la conciliación fue sustituida por el enfrentamiento y la guerra civil. El golpe de Estado oligárquico del 411 y la reacción sanguinaria de los radicales demócratas el 409 fueron los momentos culminantes. Atenas capituló ante Esparta el 404 y en el 403 se instauró, apoyado por ella, el régimen oligárquico llamado de los «treinta tiranos». Este fue el final.

Platón expresó en su *Carta VII* su esperanza en el nuevo régimen, el de los treinta, y su desengaño: había «hecho de oro» el régimen anterior. Luego vino la restauración democrática y la condena de Sócrates. Platón huyó a Mégara. Y, poco después, comenzó a escribir.

Así, hay que comprender la *República*, ciertamente, como la cristalización de ciertas propuestas socráticas para la tecnificación de la política y su subordinación a la moralidad, como el resultado del choque de Sócrates con la política de su tiempo. Pero, más todavía, como la reacción (una de las reacciones que se vivieron en Atenas) frente a una democracia desestabilizada en la que nadie respetaba a nadie ni a nada, en que todo se resumía en una guerra civil y una guerra externa.

Como una democracia decadente produce tiranía, lo dice nuestra *República* y lo dice Aristóteles, igual sucedió en la democracia de Atenas. Ésta fue la experiencia de Platón, éste fue su modelo. Desengañado de democracia, oligarquía y tiranía, incapaz de competir con ellas en la arena política, se retiró para crear un sistema que las superara. Cierto que en un momento intentó llevarlo a la práctica en Sicilia, al final más bien con desesperanza, como él mismo confiesa en la *Carta VII*. Luego se retiró y se dedicó a la ciencia y a la teoría.

Pero empecemos por el principio. Fue el *Gorgias*, escrito no mucho después de la muerte de Sócrates, el manifiesto apasionado de la nueva política platónica. Frente a los rétores como Gorgias, Polo y Calicles, que en definitiva favorecían el inmoralismo y el ansia de poder, frente a los políticos que, como Temístocles y Pericles, al decir de Platón habían hecho a Atenas más poderosa, pero a los atenienses más ansiosos de poder y de dinero, el verdadero político es, para Platón, Sócrates: el hombre que prefiere sufrir la injusticia a hacerla, desde el momento en que la coloca en el alma del hombre, en que es la salud de ésta.

Sócrates no había participado en la política activa: es cierto, con-

fiesa, no habría sabido defenderse ante tantas asechanzas, se habría hecho condenar. Premonición *ex eventu* de lo luego sucedido.

Fue Sócrates el verdadero predecesor de Platón. Venía a corregir un Estado en el que los conceptos que regían la vida individual y social, los de lo «bello» (*kalón*) y «feo» (*kakón*), estaban distorsionados. Sólo el éxito era importante, el «hacer bien al amigo y mal al enemigo». Calicles y Trasímaco no hacían sino llevar al extremo estas ideas. Que los dioses premiaran la justicia como decía Esquilo, que la racionalidad del hombre propiciara justicia, equidad y acierto, como proponía Protágoras, nadie lo creía ya: la guerra y la lucha política ofrecían ejemplos demasiado duros.

¿Qué hacer entonces? La retórica propiciaba una «persuasión» desligada de la moral. La tragedia proponía *sophrosyne*, pero hacía ver que el hombre grande y admirado tropieza y cae, de resultas de su propia grandeza. ¿Cuál es el camino seguro?

Sócrates intentó fundamentar racionalmente las antiguas virtudes, hacer ver el elemento de conocimiento que tienen o deben tener. Establecerlas para siempre, como ideal. De otra parte, se alejó de la política práctica. Al hacerlo, chocó con todos. Con los demócratas radicales cuando se opuso a la condena de los generales vencedores en las Arginusas el 406, que no habían podido recoger los cadáveres de los muertos. Con los treinta cuando se negó a dejarse complicar en sus crímenes. Con los nuevos demócratas cuando fue condenado por ellos: su crítica, previa a sus nuevas definiciones, desalentaba a los tradicionalistas, ponía todo en cuestión.

Sócrates prefirió morir antes que renunciar a su deber de obediencia a las leyes de Atenas: creía en la ley, que unifica a la ciudad, creía en ésta. Y no propuso, sin embargo, ningún sistema político. Pero criticaba la falta de especialización —de conocimiento— en la república ateniense y ponía por delante de todo la perfección del hombre: su autodominio, su justicia interna. Chocaba con la política en la medida en que no respetaba esto. Y en extraña conciliación de su respeto a su conciencia y su respeto a la ciudad, aceptó la muerte, el martirio.

Ahí está la razón de Platón. Él no se sacrificó, huyó de Atenas a la muerte de Sócrates y buscó fundar un sistema que unificara moral y política, arrancando los instintos agresivos, posesivos, del alma humana: los instintos que florecían en todas las constituciones que conocía y que criticaba. Buscó una socialización racional que uniera a los hombres en hermandad, siguiendo el Bien, es decir, los valores

propios de la divinidad: lo bueno, lo bello, lo correcto y exitoso. Había que investigar ese Bien, que hacer una política científica bajo la dirección de la clase de los filósofos, aquella en que domina el *lógos*.

Todo esto es socratismo llevado al extremo, fundamentación divina, en definitiva, de la vida individual, la social y la política, identificadas entre sí. Búsqueda del más alto modelo para crear un Estado inmutable y eterno en el cual el hombre practicara su humanidad y fuera feliz y justo, guiado por los técnicos en la política, esto es, los sabios, los filósofos. Este es el programa de Platón.

4. Los problemas de la construcción platónica

Se ha visto en todo esto un influjo del clasismo y totalitarismo espartano, en realidad un oligarquismo igualitario en cada una de sus clases, ascético. O un influjo de la política pitagórica, que había impuesto en Crotona un riguroso corsé a la desestabilización política, instaurando un sistema de clases bajo la guía del maestro, de su Verdad inspirada. Se han señalado, de otra parte, paralelos con las «sociedades cerradas» de nuestros días, las marxistas y fascistas entre otras, luego hablaré de ello. Pero también se han señalado rasgos progresistas en la construcción.

Por ejemplo, el ideal de vida teorética: el filósofo, nacido para la libertad y el ocio, sólo de mala gana se presta a intervenir en los asuntos de la ciudad, a la que debe gratitud, a fin de conducirla por el camino recto. Y hay el elogio apasionado de la Verdad, y del *lógos* o razón: debe permear todo el Estado, incluso insertando en el total a aquellos individuos que son menos dóciles a él. El Estado tiene una función educativa, que culmina en el desarraigo de los instintos egoístas.

En cuanto a los individuos, no hay discriminación por cuestión de riquezas, ni *cliques* políticas, ni poderes hereditarios, ni tiranías. Si hay clases, hay un movimiento por el cual se puede ascender de unas a otras. Las mujeres son consideradas iguales a los hombres.

Pero la *República* es un sistema de verdades inmutables a las que hay que sacrificar muchas cosas. Los esclavos quedan bien separados de los ciudadanos. El apareamiento de hombres y mujeres nada tiene que ver con el amor, sólo con la procreación de buenos ciudadanos, hasta se acude a un engaño para lograrlo. Los niños discapacitados son relegados —no se nos indica su destino—. La clase es un límite a

las posibilidades de expansión del individuo. Y éste es sacrificado al todo: no es su felicidad la que se busca, sólo la del todo. Y es sometido a una verdadera censura en los mitos que se cuentan a los niños, en la poesía. Este es el precio de la supuesta perfección.

Platón, el moralista, tiene que aceptar soluciones que diríamos «realistas» y antiliberales para fundar ese sistema moralista. Desconfía, en definitiva, de ese hombre al que quiere reformar. Por desconfianza, la libertad es sacrificada al orden.

Y son graves las contradicciones. Se nos habla de igualdad, frente a lo que ocurría en los Estados timocráticos, oligárquicos, tiránicos e incluso en los democráticos: y esto es verdad, en su Estado no hay privilegios, sólo deberes. Pero sobre la base de una naturaleza desigual del hombre, que justifica las clases, encierra a los hombres en ellas (aunque pueden nacer en una individuos que asciendan a la superior).

Un sistema que busca al hombre perfecto en la ciudad perfecta acaba por atribuir ese modelo perfecto a una sola de las clases, la de los filósofos, en la que domina el *lógos*, que simboliza al hombre en el hombre. ¡Y este hombre perfecto ha de dedicarse a aquello de que no gusta, la política! En tanto, un sistema que busca la felicidad de todos tiene que contentarse con la felicidad del total, no la de los individuos.

Demasiado clasismo, demasiado colectivismo, demasiada teocracia, se ha dicho con razón. Los elementos racionales, educativos, moralistas están ahí, han ejercido mucha influencia en el futuro. Pero el rigorismo de la construcción hace que se haya visto en ella, también, el modelo de tanto totalitarismo y fundamentalismo como han venido después.

Tras la democracia desestabilizada de fines del siglo V y en medio de la decadente del IV, cuyos valores liberales no lograba Platón asimilar, éste representó una vuelta a los sistemas cerrados de sociedad y de gobierno, como vio Popper; bien que en un nuevo giro racional que suministró elementos a toda clase de filosofías y regímenes posteriores. Pero las cosas son complicadas: no podemos negar la existencia de elementos progresivos e igualitarios en Platón. Con frecuencia su continuación está en los regímenes democráticos.

De todas maneras, y en líneas generales, no podemos descartar la idea de que, así como la evolución política griega, en sus líneas generales, pasa de la monarquía a la oligarquía y de ésta a la democracia, con el intermedio a veces de la tiranía, la democracia dejó paso a dos

productos no tan disímiles. Uno, las monarquías helenísticas, modelo práctico; otro, el sistema platónico, modelo ideal.

En uno y otro lugar hallamos un poder superior (el rey o los filósofos, uno solo en el *Político*) que establece la ley, una clase administrativa diríamos (en las monarquías helenísticas, los soldados y funcionarios; en Platón, los guardianes) y otra productiva, más apegada a los sistemas de vida tradicional. Hay una voluntad benéfica y humana por parte de los reyes y filósofos, una especie de despotismo ilustrado, pero no hay libertad. Y todo el sistema tiene un fundamento divino: los filósofos descubren el Bien, los reyes helenísticos heredan de los orientales el carácter divino que transmitirán a los emperadores romanos. Los monarcas cristianos creerán en el origen divino de su poder.

A lo largo de la historia los sistemas de gobierno van a alternarse entre el democrático, que se justifica acudiendo a la antigua Atenas y la antigua Roma, así como a ciertas ideas de Platón y, sobre todo, de Aristóteles; y los monárquicos, que entroncan tanto con las monarquías helenísticas (y las orientales en definitiva) como con la ciudad platónica. Ésta introdujo nuevos elementos racionales y moralistas que desde entonces han estado vivos y han penetrado en todos los regímenes.

Pero cada vez que los sistemas democráticos han entrado en fase de desestabilización, han venido a sustituirlos sistemas basados en contrarrevoluciones portadoras de ideas más o menos semejantes a las platónicas.

Esta constitución, así como cualquiera semejante a ella, tiene tantas contradicciones internas como cualquier otro de los regímenes que Platón critica. Está, también ella, sometida a decadencia. Y cuando quiso implantarse en Siracusa como revolución antitiránica, el resultado fue una lucha interna entre los académicos: una lucha por el poder en la que Calipo asesinó a Dión. Ni entre los académicos fue posible extirpar el instinto humano del poder.

Después de la muerte de Platón, los académicos siguieron tramando revoluciones, como cuando Quión de Heraclea asesinó a Clearco, tirano de esta ciudad; o haciéndose tiranos o aspirando a la tiranía, como Querón en Pelena, Eneón en Lámpsaco, Timeo en Cízico; o haciendo de consejeros de príncipes, como Córsico y Erasto al lado de Hermias de Atarneo. Nunca les faltó vocación política, nunca se quedaron en la pura teoría.

El Estado de la *República* es una de las utopías que surgieron a comienzos del siglo IV en respuesta a una desintegración social y po-

lítica evidente. Solían tener carácter igualitario, así las de Faleas, Hecateo y el Aristófanes de la *Asamblea*. Ahora bien, estos Estados ideales tienen un arranque humanista, pero acaban en propuestas reglamentistas y aun totalitarias. Pero sólo el platónico intentó, una y otra vez, llevarlas a la práctica: Dión fue el Lenin de este Marx. Fue un intento mínimo al lado de este otro.

5. Ideas modernas sobre la *República*

Efectivamente, cada vez que en circunstancias más o menos semejantes han surgido regímenes cerrados, sobre todo regímenes ideologizados que proponen una solución completa y definitiva de los problemas humanos, se ofrece casi automáticamente la comparación con el platonismo. A veces eran monarcas como los Medici los que se presentaban a sí mismos como filósofos-gobernantes; más frecuentemente, eran teóricos politizados los que presentaban las reales o supuestas coincidencias del sistema platónico con los sistemas comunista y fascista, sobre todo.

Yo recomendaría a los lectores de este libro que leyeran el circunstanciado trabajo de Manuel Fernández-Galiano, sobre el tema de las interpretaciones platónicas, desde Nietzsche en adelante. Se publicó en la revista *Estudios Clásicos* 16, 1972, pp. 269-291. Desde Russell en 1920 se ha comparado la *República* con el régimen comunista; igual Orwell. Pero esto lo niega Crossman, que lo tacha de simplemente oligárquico. Luego vienen los que encuentran paralelos con los fascismos, como Acton. Y quienes, como Popper, hallan en Platón, simplemente, el programa de una sociedad cerrada, antiliberal.

Los parecidos son sólo parciales, el que más se aproxima a la verdad es Popper. Pero aun éste olvida los elementos racionales y progresivos del sistema.

No puede comprenderse éste, insisto, sin compararlo con las circunstancias de su tiempo, sin verlo como respuesta a un estado de caos falsamente democrático. Entre otros trabajos sobre el tema platónico que recojo en mis *Palabras e Ideas* de 1992, llamo la atención sobre el titulado «Platón y la reforma del hombre». Aquí intenté colocar la *República* en un cuadro más general. El cuadro de las propuestas para reformar al hombre, para hacer de él un paradigma de virtudes cooperativas, fraternales, humanitarias, eliminando el fondo agonal, competitivo, de su alma.

Son ideologías ya religiosas, ya políticas, ya político-religiosas:

budismo, platonismo, cristianismo, marxismo entre otras. Ya proclaman una comunidad de los fieles, ya una del Estado; siempre bajo la imagen de una verdad eterna, religiosa o filosófica. Huyen del pensamiento trágico, de los enfrentamientos a que su naturaleza activa, agonal, lleva al hombre.

Esta es la tragedia: estos sistemas de humanidad, igualdad, fraternidad llevaron muchas veces, en definitiva, a enfrentamientos, censuras, persecuciones, tiranías. ¿Para qué recordar las guerras religiosas, las revoluciones sangrientas, la Inquisición, la checa? Ninguna represión falta en ellas. Han querido sanar al hombre librándole de sus elementos competitivos, de su aserción individual. Y le han sometido a una socialización que implica desigualdad y tiranía, que ni siquiera evita las guerras y conflictos. Cierto, no son sólo esto estos sistemas, por lo demás inmensamente diferentes entre sí, pero en ciertos momentos han sido esto.

La *República*, como alternativa a sistemas tiránicos y oligárquicos inadmisibles, ha propuesto un Estado comunal, igualitario, moralizado, antiindividualista. Ha introducido, ciertamente, elementos progresivos, destinados a abrirse paso en la historia de la Humanidad. Pero la reforma del hombre ha comportado, a la vez, elementos represivos. Estos no coinciden exactamente con los de los fascismos y el comunismo, pero ofrecen puntos comunes.

Son sistemas totalitarios, seguidores de una Verdad que aplasta al hombre.

La reacción contra las democracias degeneradas comporta elementos inadmisibles: la naturaleza humana busca libertad. Así, estos sistemas que intentan crear un hombre nuevo pueden suministrar elementos positivos para la evolución futura, pero están sometidos a degradación, decadencia, contrarrevolución: si es que logran afirmarse. Por estos vericuetos discurre la historia del mundo.

¿Es posible reformar al hombre? ¿No será esto peor todavía? En definitiva, los elementos de autoafirmación, de libertad, ofrecen también perspectivas positivas. Y la planificación total, ofrece problemas terribles.

En todo caso, la *República* nos presenta una encrucijada de pensamientos y problemas que es decisiva para juzgar la vida política y la vida histórica de la Humanidad. Hay que verla en su perspectiva histórica y, también, a la luz de todo lo que ha venido después.